

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Kateřina Ostránská

Semiramide riconosciuta G. M. Rutiniho (Praha 1752)

Semiramide riconosciuta by G. M. Rutini (Prague 1752)

2017

vedoucí práce:
Mgr. Marc Niubo, Ph.D.

Ráda bych na tomto místě poděkovala především svému vedoucímu práce Mgr. Marcu Niubo, Ph.D., který se mi v průběhu studia velice obětavě věnoval, podněcoval ke stále lepším výkonům a nenechal mě polevit. Obrovský dík patří i mým nejbližším, kteří byli po celou dobu zpracovávání této práce velkou oporou; dodávali sílu a motivaci k dokončení. Za nadstandardní služby děkuji také knihovníkům Českého muzea hudby a Knihovny Národního muzea.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28. 6. 2017

Abstrakt:

Kompozicí opery *Semiramide riconosciuta* v Praze roku 1752 se Giovanni Marco Rutini zařadil po bok nejslavnějších skladatelů své doby a k stále rostoucí oblibě zhudebnění tohoto Metastasiova libreta. Hlavním tématem této diplomové práce je zkoumání Rutiniho uchopení libreta v kontextu jeho dalších zhudebnění (hlavně Gluckovy verze, ze které Rutini, jak ukazuje tato práce, pravděpodobně vycházel), tj. vliv škrťů na vyznění děje a postav, a jak toto prvotní nastavení dále ovlivňuje hudební složka.

Primárním východiskem zkoumání je hledisko dramaturgické. Použity jsou metody srovnávací a stylové analýzy, které odhalily Rutiniho invenční práci s textem i s charakterizací postav. Kontext operních představení uváděných v 50. letech 18. století v Praze pak poodkryl možné důvody pro právě tuto podobu Rutiniho opery *Semiramide riconosciuta*.

Klíčová slova:

Giovanni Marco Rutini, *Semiramide riconosciuta*, Pietro Metastasio, Giovanni Battista Locatelli, Christoph Willibald Gluck, operní dramaturgie, hudební analýza

Abstract:

Setting a very famous Metastasio's libretto *Semiramide riconosciuta* to music in Prague in 1752, Giovanni Marco Rutini has ranked among the best composers of his time. The aim of this thesis is to explore the process of this production coming to light: the influence of changes in the original libretto in the beginning to the impact of music later. Researching the context of the Prague theatre productions in the 1750s, we were further able to make some suggestions about the reasons of these changes/interpretations.

Studying the dramaturgical level of this composition in the first place, we were using comparison and stylistic analytical methods which showed Rutini as a very creative composer with a sense of dramatical situations and a characterization skills.

Key words:

Giovanni Marco Rutini, *Semiramide riconosciuta*, Pietro Metastasio, Giovanni Battista Locatelli, Christoph Willibald Gluck, dramaturgy of opera, musical analysis

Obsah

1.	Úvod	7
2.	Stav bádání	10
3.	Libreto opery <i>Semiramide riconosciuta</i> od Pietra Metastasia	17
3.1	Autor libreta <i>Semiramide riconosciuta</i> a stručná charakteristika jeho tvorby	17
3.2	Různé verze libreta <i>Semiramide riconosciuta</i>	21
3.3	Děj libreta <i>Semiramide riconosciuta</i>	24
3.4	Dramaturgie libreta <i>Semiramide riconosciuta</i>	26
3.5	Rutiniho libreto pro Prahu 1752	29
3.5.1	Možné kořeny Rutiniho verze libreta	30
3.5.2	Srovnání Metastasiova libreta <i>Semiramide riconosciuta</i> ve zhudebněních L. Vinciho (1729) a G. M. Rutiniho (1752)	34
3.5.2.1	Hledisko dramaturgické	34
3.5.2.2	Hledisko děje a charakteristiky postav	39
4.	Pražská premiéra opery <i>Semiramide riconosciuta</i> G. M. Rutiniho	47
4.1	Možné politické a kulturní konotace libreta	50
4.2	Krácení - provozně-ekonomické důvody	53
4.3	Zpěváci Rutiniho pražské premiéry a jejich postavy v kontextu jiných hudebních zpracování	55
5.	Rutiniho opera <i>Semiramide riconosciuta</i>	62
5.1	Partitura z Drážďan	62
5.2	Vybrané rysy Rutiniho hudební řeči	63
5.3	Hudební charakteristika vybraných postav	68
5.3.1	Ircano a Mirteo	68
5.3.2	Semiramide a Scitalce	78
6.	Závěr	92
7.	Bibliografie	96
	Příloha 1	100
	Příloha 2	

1. Úvod

Legenda o orientální panovnici Semiramis, která vládne v přestrojení za muže, se objevuje již v antických pramenech. V literárním, hudebním i výtvarném světě se od té doby vyvinuly dva základní (a vzájemně extrémní) proudy zobrazování a interpretace Semiramidiny osobnosti. Buď je akcentován její temperament (umí se bít jako muž, v afektu neváhá vraždit, má velké množství milenců, včetně svého vlastního syna, je inteligentní až vychytralá) nebo je zpodobňována jako pohanská bohyně plodnosti. V průběhu 17. a 18. století se různé verze tohoto námětu objevují v mnoha divadelních hrách, z nichž nejvýznamnější postavení zaujímá Voltaireovo zpracování z r. 1748, a libretech: pro římský karneval roku 1729 tento námět zpracoval i nejslavnější libretista své doby, Pietro Metastasio. Jeho libreto, které ukazuje Semiramidu jako silnou a čestnou ženu zmítanou city, se záhy stalo jedním z nejoblíbenějších, což dokládá i fakt, že v průběhu více než šedesáti let vzniklo okolo třiceti různých zhudebnění¹ od nejvýznamnějších skladatelů své doby. Tato zpracování se neliší pouze hudbou, ale také – v této době obvyklými – úpravami samotného libreta. Četnost textových variant, někdy poměrně radikálních (např. úplné vyškrtnutí několika scén) podpořila i Metastasiova vlastní revize libreta, jež byla publikována r. 1753.

Metastasiovo libreto bylo značně oblíbené i v Praze: v 18. století *Semiramide riconosciuta* představovala dokonce nejčastěji uváděný operní titul zdejší scény.² Kromě pasticcia *Sesostri* zde na podzim roku 1752 zaznělo také zhudebnění od Giovanniho Marca Rutiniho (1723-1797), jemuž se věnujeme i v této práci. Rutini se narodil 25. 4. 1723 ve Florencii, přesto v letech 1739-44 studoval na Conservatorio della Pietà dei Turchini v Neapoli, kde posléze i učil. Nejpozději r. 1748 však již pobýval v Praze, kde dokončil svůj první opus sonát pro cembalo, které se později staly velice uznávanými. Jak zmiňují Giorgio Pestelli a Robert Lamar Weaver, prvních šest opusů Rutiniho sonát „attracted the attention of Torrefranca, who emphasized Rutini's position as a forerunner of Mozart and

¹ Toto číslo ještě roste, když započítáme i několikrát přepracování stejnými skladateli a velké množství pasticcií.

² dle K. Hálové, která ve své studii „Koželuhova operní prvotina na scéně Divadla v Kotcích“ (in: *Hudební věda* 3-4 (2001)) uvádí seznam nejčastěji uváděných titulů oper v Praze 18. století (v závorkách je uveden počet uvedení): *Semiramide riconosciuta* (7), *Artaserse* (6), *Alessandro nell'Indie* (5), *Olimpiade* (5), *Siroe* (5), *Demetrio* (4), *Didone abbandonata* (3), *Ipermestra* (3), *Ezio* (3), *Demofonte* (3), *Antigona* (3).

even of Beethoven“³. V Praze, kde Rutini zůstal nejspíše až do r. 1757, se kromě kompozice literatury pro cembalo věnoval i tvorbě operní. Stal se totiž kapelníkem společnosti G. B. Locatelliho, která v této době účinkovala v Divadle v Kotcích, ale zajížděla i do Drážďan, Lipska a Berlína. V této pozici je Rutini účasten či přímo připravuje zdejší premiéry děl řady skladatelů, včetně Gluckových oper *Ezio* (1750) a *Issipile* (1752). Ze svých vlastních děl uvedl v Praze nejméně dvě: o karnevalu r. 1750 měl v Divadle v Kotcích premiéru *Alessandro nell'Indie* (partitura se bohužel nedochovala) a v r. 1752 *Semiramide riconosciuta*. Poté, co impresário Locatelli neudržel finanční situaci své společnosti v Praze⁴, odebral se i s Rutinim do Petrohradu, kde oba působili na dvoře carevny Alžběty. Rutini zde mj. složil svou první operu buffa *Il negligente* (1758) a také vyučoval cembalu pozdější Kateřinu II. V r. 1761 se vrátil zpět do rodné Florencie (2. dubna se zde ženil), kde (až na občasné výjezdy za provedeními svých oper po Itálii) zůstal až do své smrti. Z této doby pochází i doklad o Rutiniho skladatelských zájmech; z korespondence s padrem Martinim (mezi l. 1762-80) je totiž zřejmá jeho snaha o zdokonalení se v oblasti kontrapunktu⁵, o čemž svědčí i jeho překlad Marpurgova díla *Abhandlung von der Fuge*. Po r. 1780 se vzhledem ke změně poptávky výrazně věnoval duchovní hudbě, zvláště oratoriím, která se však bohužel nedochovala. Zemřel 22. 12. 1797 ve Florencii.

Rutiniho *Semiramide riconosciuta* představuje jedinou operu tohoto námětu premierovanou v Praze, jejíž autor (kterého muzikologická literatura značně opomíjí) je jistý. Předložená práce provází zpracováním této opery od úprav libreta až po hudební zpracování a nastiňuje možné důvody a důsledky tohoto Rutiniho počínání, čímž se výhodně propojuje domácí a světový kontext.

Druhá kapitola (po úvodu) seznamuje s dosavadním stavem bádání o našem tématu a jeho světovém i pražském kontextu. Vzhledem k tomu, že zatím nevznikla monografie o Metastasiově libretu *Semiramide riconosciuta* a jeho zhudebněních, je naše pozornost zaměřena na relevantní publikace z různých oblastí muzikologického zájmu, týkající se: problematiky úprav Metastasiových libret pro účely zhudebnění, a to převážně ve formě

³ „Giovanni Marco Rutini“, *Grove music online*

⁴ O finanční situaci Locatelliho společnosti viz kapitola o pražské premiéře *Semiramide*.

⁵ viz dále

diskuze nad dramaturgií opery seria; způsobů analytického myšlení o hudebních zákonitostech opery seria; a bádání o pražském operním provozu poloviny 18. století.

Cílem třetí kapitoly je představit libreto *Semiramide riconosciuta* v přepracování pro Rutiniho zhudebnění. Na základě prostudované literatury tato kapitola nejprve shrnuje základní znaky Metastasiových libret, poté se zabývá již konkrétně librem *Semiramide riconosciuta*, a to nejdříve představením jeho různých verzí, potom už specificky Rutiniho zpracováním pro Prahu r. 1752. Srovnáním s předchozími zpracováními jsou nadále sledovány Rutiniho možné inspirační zdroje a porovnáním s původní římskou verzí libreta z r. 1729 jsou odhaleny rozdíly v koncepci děje, postav a celkové dramaturgie.

Čtvrtá kapitola pak představuje jakési intermezzo mezi diskuzí nad Rutiniho úpravou libreta (kapitola 3) a jeho partiturou (kapitola 5). Je zde popsán kontext premiéry jeho opery *Semiramide riconosciuta* r. 1752 v Divadle v Kotcích, resp. skutečnosti, které mohou dovysvětlit důvody úprav libreta z hlediska politické situace českých zemí a finanční situace Locatelliho společnosti. Určitou předzvěst další kapitoly, která pojednává již konkrétně o Rutiniho hudebním zpracování, pak zpodobňuje krátké představení zpěváků této pražské premiéry.

Poslední kapitola těla práce poodkrývá některé charakteristické rysy Rutiniho skladebné řeči, které se vyskytují v jeho opeře *Semiramide riconosciuta*. Hlavní důraz je však kladen na popis hudebního dotváření charakteristiky jednotlivých postav, a to na základě vlastních hudebně analytických poznatků daných do kontextu teorie o hudebních *topoi*.

2. Stav bádání

Téma této práce je pojednáno ze tří úhlů pohledu - z hlediska:

- 1) libreta *Semiramide riconosciuta* v kontextu tvorby Pietra Metastasia⁶
- 2) zhudebnění Metastasiova libreta *Semiramide riconosciuta* v kontextu podoby opery seria poloviny 18. století
- 3) Rutiniho zpracování libreta *Semiramide riconosciuta* a kontextu pražské premiéry.

Toto rozdělení částečně kopíruje i tato kapitola, tj. nejprve je zde popsán dosavadní stav bádání o Metastasiových libretech, poté je pozornost upřena na literaturu o dramaturgii opery seria a poslední bod tvoří shrnutí publikací o muzikologickém výzkumu pražské operní scény poloviny 18. století. Tyto oblasti související s naším tématem představujeme proto, že monografie věnující se přímo libretu/metastasiovským operám *Semiramide riconosciuta* doposud nevznikla. Zaměřit se tedy musíme na publikace, které nám představí všeobecný pohled na jednotlivé položky seznamu výše.⁷ Vzhledem k tomu, že první dva body jsou vzájemně velice provázané a literatura je často reflektuje najednou, soustředíme se, po krátkém představení publikací věnovaných Metastasiově básnické tvorbě, přímo na tuto souhrnnou literaturu. Prameny libret a partitur různých verzí opery *Semiramide riconosciuta*, včetně popisu jejich významu pro naše bádání, představí kapitola 3.2.

⁶ V této kapitole se budeme zabývat libretem (a jeho zpracováními) pouze Pietra Metastasia. Pro výzkum libret a divadelních her na toto téma od jiných autorů pomoci tato literatura:

- Questa, Cesare. *Semiramide redenta: archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodramma*. Urbino: QuattroVenti, 1989. (o různých verzích zpracování - od dramatu po operu, vč. seznamu provedení - ale tento seznam není úplný)

- Onorati, Franco. „Dalla *Semiramide riconosciuta* alla *Semiramide in villa*: Mito versus parodia“. *Metastasio da Roma all'Europa*. Roma: Fondazione Marco Besso, 1998

- Mauser, Sigfried. „Mozarts melodramatischer Ehrgeiz. Zu einer vernachlässigten Gattung des Sturm und Drang“, *Neue Zeitschrift für Musik* 147 (1986)

O Voltairově tragédii *Semiramis* pak např. Marmontel, Jean-Francois. *Essais sur les révolutions de la musique en France*. Le noir, 1777.;

Mulsane, I. „Voltaire, Piron et *Semiramis*“. *La Chronique Musicale: Revue Bimensuelle de L'art Ancien Et Modern*, vol. 4, (1874): 26-30.

⁷ Existuje sice studie Helgy Lühning „Metastasio's *Semiramide riconosciuta*: Die verkleidete Opera seria oder: Die Entdeckung einer Gattung“, (In: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert: Aspekte der Librettoforschung: ein Tagungsbericht*. Klaus Hortschansky (ed.). Hamburg: K.D. Wagner, 1991), ale ta spíše komentuje děj a postavy tohoto libreta, klade si otázky nad jeho recepcí a zmiňuje ikonu *Semiramide* v průběhu dějin, což pro naše potřeby není nejpřínosnější.

Z pohledu gender studies pak vznikl článek Johanny Ethnersson „Music as Mimetic Representation and Performative Act: *Semiramide riconosciuta* and Musical Contruction of Sexuality and Gender“ (dostupné na STM-Online vol. 11 (2008): http://musikforskning.se/stmonline/vol_11/ethnersson/index.php?menu=3), ale některé obecně analytické části byly prospěšné i pro naše utváření si představy o postavě *Semiramide*.

Díky vysokému významu tvorby Pietra Metastasia existuje kromě řady desítek studií několik zásadních monografií věnovaných tomuto nejslavnějšímu opernímu básníkovi 18. století: Jacques Joly, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731–1767)*,⁸ Elena Sala di Felice, *Metastasio, Ideologia, Drammaturgia, Spettacolo*⁹ či Constantin Maeder, *Metastasio, L'olimpiade e l'opera del Settecento*¹⁰. Obsah těchto publikací je však částečně recipován v novější literatuře, jejíž prostudování plně dostačuje k vybranému směru práce.

Výchozí bod pro jakkoliv zaměřené studium dramaturgie Metastasiových libret a opery seria představují slovníková hesla v *The New Grove Dictionary* („opera seria“)¹¹ a ve *Starším divadle v českých zemích do konce 18. století* („Pietro Metastasio“)¹², včetně německého doplněného vydání *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*¹³. Všeobecný pohled na toto téma, místy rozšířený o detailnější analýzy vybraných děl (bohužel však ne přímo o libretu/opeře *Semiramide riconosciuta*), poskytují knihy z „Cambridge Series“. Základní dramaturgické postupy opery této doby v kontextu hudby celého 18. století popisuje *The Cambridge History of the Eighteenth-century Music* Simona P. Keefeho (ed.)¹⁴. Konkrétněji zaměřené publikace *The Cambridge Companion to the Eighteenth-century Opera* A. DelDonny a P. Polzonettiho (eds.)¹⁵ a *The Cambridge Companion to Opera Studies* N. Tilla (ed.) pak technické jevy libret opery seria popisují detailněji, a to zvláště kapitoly „Aria as drama“ a „Metastasio: the dramaturgy of eighteenth-century heroic opera“ z první zmíněné knihy a „The Dramaturgy of Opera“ a „Genre and Poetics“ ze druhé (viz dále)^{16, 17}.

⁸ Clermont-Fernand 1978.

⁹ Milan, 1983

¹⁰ Bologna, 1993

¹¹ McClymonds, Marita P. (with Hertz, Daniel). *Grove music online*

¹² Trojan, Jan. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. A. Jakubcová a kol. (ed.) Praha: Divadelní ústav, 2007.

¹³ Jakubcová, Alena, Pernerstorfer, Matthias J. et al. Praha: Divadelní ústav, 2013.

¹⁴ Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

¹⁵ Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

¹⁶ Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

¹⁷ Některé doplňující informace poskytla *Italian Opera* D. Kimbella (ed.), např. část o závislosti hudby na libretu (Cambridge: Cambridge University Press, 1994) a *A Short History of Opera* D. J. Grouta (New York and London: Columbia University Press, 1947).

Z hlediska výraznějšího poučení o různých aspektech opery seria i o způsobech její analýzy je však výrazně nejinspirativnější soubor studií Reinharda Strohma *Dramma per musica: Italian Opera Series of the Eighteenth Century*¹⁸. Strohman nejen, že shrnuje základní dramaturgické postupy opery seria a vyjadřuje se ke skladatelským přístupům různých skladatelů (pro naši potřebu hlavně Galuppi, Jommelli, Vinci, Porpora, Hasse ad.), ale představuje zde také své analýzy vybraných oper z 18. století po dramaturgické, hudební i interpretační stránce¹⁹. Tyto studie, opírající se často o metodu srovnávací analýzy, jsou pro nás, ačkoliv neobsahují žádné zmínky konkrétně o našem tématu, inspirativní po terminologické i metodologické stránce, jmenovitě např. Strohmanovo uvažování nad významem jednotlivých jevů opery seria z hlediska hereckých gest a hudební rétoriky 18. století ve studii „*Arianna in Creta: musical dramaturgy*“ nebo zamyšlení nad hudebním zpodobněním vládců v opeře seria v „*Rulers and states in Hasse's drammi per musica*“.²⁰

Z hlediska náhledu na způsob hudební analýzy (nejen) opery seria a hledání hudebních významů pro nás mají význam (kromě již zmíněného Strohma) knihy zabývající se hudebními *topoi*, vycházející z Leonarda Ratnera, který ve své díle *The Classic Music: expression, form, and style*²¹ z této teorie způsobu hudební analýzy vytvořil poprvé jednotný a kompaktní celek. Nejprínosnější jsou v tomto směru dvě knihy Raymonda Monelle, *The Sense of Music*²² a *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*²³. V první z nich věnuje Monelle hudebním *topoi* pouze část svého výkladu, o to je však jeho popis této teorie stručnější a pro prvotní vhled do této problematiky vhodnější. Monelle zde shrnuje Ratnerovy poznatky, doplňuje je o své, a to vše dává do kontextu teorií hudební sémiotiky. V *Musical Topic* se pak, jak naznačuje název, detailně věnuje třem *topoi*, které popisuje na základě vývoje jejich používání, včetně původců vzniku; věnuje se typickým nástrojům,

¹⁸ New Haven and London: Yale University Press, 1997.

¹⁹ Na důležitost spojení všech těchto složek při komplexní analýze opery Strohman upozorňuje hlavně ve studii „*Apostolo Zeno's Teuzzone and its French models*“ (s. 121-133), na což navazuje rozbor Vivaldiho zhudebnění tohoto libreta („*Antonio Vivaldi's setting of Teuzzone: dramatic speech and musica image*“), ve kterém Strohman speciálně akcentuje souvislost textu a hudby.

²⁰ Další Strohmanova publikace, která byla přínosem, protože přinesla zajímavé pohledy na Händelovo pasticcio *Semiramide riconosciuta*, jsou jeho *Essays on Händel and Italian Opera*, zvláště pak část „*Händel's pasticci*“ (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

²¹ New York: Schirmer Books, 1980.

²² New Jersey: Princeton University Press, 2000.

²³ Indiana University Press, 2006.

spjatých s těmito *topoi*, a udává konkrétní příklady z hudebních děl různých stylů a epoch.²⁴

Na teorii o těchto hudebních schématech navazuje i W. J. Allanbrook ve své knize *Rhythmic Gesture in Mozart*²⁵, kde představuje analýzu vybraných Mozartových oper na základě rytmických *topoi*, které se vyvinuly z dobových tanců. Pravděpodobným důvodem, proč v úvodní teoretické části autorka neuvádí přesvědčivá vysvětlení významu těchto *topoi*, což by pro nás bylo nejpřínosnější, je značná subjektivita této teorie. To přiznávají i další autoři.²⁶ Na základě představování příkladů z různých hudebních kontextů se sice snaží tuto teorii co nejvíce objektivizovat, avšak jsou si vědomi, že teorie o hudebních *topoi* nám poslouží pouze jako určitý zastřešující nástroj hudební analýzy, protože dosáhnout neochvějně objektivní ve výkladu hudebních významů s ní schopni nejsme.

Při zpracování Rutiniho biografie a díla, včetně okolností premiéry jeho opery *Semiramide riconosciuta*, jsme opět vycházeli ze slovníkových hesel z již zmíněné knihy *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*²⁷ a z *The New Grove Dictionary*²⁸ (porovnání a shrnutí informací o Rutiniho životě, díle, pramenech a údajích o tehdejší pražském impresáři).²⁹

²⁴ Na Monelliho výklady navazuje i Kofi Agawu ve své knize *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

²⁵ Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

²⁶ Např. význam hudebních *topoi* konkrétně pro určení formálního rozložení skladby relativizuje William E. Caplin ve svém článku „On the Relation of Musical Topoi to Formal Function“ (*Eighteenth Century Music* 2 (2005): 113-124).

²⁷ Jonášová, Milada. „Giovanni Marco Rutini“, „Giovanni Battista Locatelli“

²⁸ Pestelli, Giorgio a Weaver, Robert Lamar. „Giovanni Marco Rutini“; Volek, Tomislav. „Giovanni Battista Locatelli“, *Grove music online*.

²⁹ Záznamy o G. M. Rutinim poskytují i tyto slovníky (nepřinášejí však žádné jiné informace): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, 1994-2007.; Riemann, *Musiklexikon*. Leipzig: Max Hesse, 1882; Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1900; Fétis, *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique*. Paris: Hachette, 1866.

Ucelená monografie o G. M. Rutinim totiž doposud nevznikla.³⁰ (Nejvíce se jí blíží disertační práce G. Balducciho *La figura e l'opera di G. M. Rutini*³¹.) Ani pramenů, které nám mohou podhalit některé cenné údaje o Rutiniho životě a tvorbě, není mnoho³²; kromě již zmíněné Rutiniho korespondence s padrem Martinim³³ lze některé detaily vyvodit z dochovaných libret a partitur Rutiniho děl.³⁴

Podobný problém nedostatku pramenných materiálů a literatury vyvstává i při výzkumu pražského divadelního/operního provozu za Rutiniho zdejšího působení. Obecnější informace dostáváme z publikace *Divadlo v Kotcích 1739-1783* Františka Černého (ed.)³⁵; některé konkrétněji zaměřené otázky týkající se operní produkce v Praze Rutiniho doby (včetně návaznosti na úpravy Metastasiových libret) nám při kritickém čtení a při srovnání s nejnovějšími závěry muzikologického bádání zodpoví Kamperova *Hudební Praha v XVIII. věku*³⁶.

Při výzkumu tehdejší pražské Locatelliho společnosti vycházíme z již zmíněných slovníkových hesel, obohacených o informace z pramene, který je pro nás cenný zvláště v

³⁰ Známe spíše kratší studie, zabývající se převážně Rutiniho tvorbou v oblasti klávesové/cembalové literatury, např.:

Lombardi, Carlo. *A revision of the instrumental catalogue and an examination of the form-types of the six sonatas for cembalo, opus X, of Giovanni Marco Placido Rutini (1723-97)* (disertační práce). New York: New York University, 1972.

Meinero, F. *Le sonate di G. M. Rutini* (disertační práce). Torino: Università di Torino, 1975.

dále pak:

Sanders, Donald C. „Early Italian prototypes of the classic sonata-rondo form“. *The Music Review* 53/3 (1992): 179.

Vignanelli, Edda Illy. „Una rara opera di G. M. Rutini“. *Nuova rivista musicale italiana* 3/6 (1969): 1123.

Rutiniho sonáty pro cembalo se staly významnými představiteli vývoje tohoto druhu. Avšak jak zmiňují Pestelli a Weaver („Giovanni Marco Rutini“, *Grove Dictionary online*), „Rutini's operas await detailed study“. Existuje studie o Rutiniho buffě *Il Matrimonio in maschera*, ale jeho vážných oper se ve svých textech muzikologové nanejvýš letmo dotknou v souvislosti s jinými skladateli a díly.

Pro úplnost je třeba zmínit i seminární práci Milana Klindery *Giovanni Marco Rutini: Árie pro housle a soprán A dur s doprovodem* (ÚHV FF UK 2004).

³¹ Florencie 1964

³² např. spis Carla Gervasoniho *Nuova teoria di musica* (Parma: Blanchon, 1812) předkládá jen základní životopisné údaje.

³³ A. Schnoebelen. *Padre Martini's collection of Letters in Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna*. New York: 1979.

³⁴ Z notových pramenů se v největší míře zachovaly Rutiniho sonáty, a to různě po Evropě. Některé sonáty jsou uchovány i v Praze (Národní knihovna ČR), stejně tak jako některá vokální díla - árie, kantáty, výňatky z oper ad. (Archiv Pražského hradu a České muzeum hudby). Libreto Rutiniho opery *Semiramide riconosciuta* je uloženo v Českém muzeu hudby (fond z Křimic - sign. 3128), partitura v Sächsische Landesbibliothek Dresden (viz kapitola 5).

³⁵ Praha: Panorama, 1992; o produkci opery seria spíše obecně

³⁶ Kamper, Otakar. Praha: Melantrich, 1936

souvislosti s premiérou Rutiniho opery *Semiramide riconosciuta*, tj. deník hraběte Jana Josefa z Vrtby³⁷, který zde hodnotí úroveň představení, zpěváky a celkový ohlas publika. Na informace z tohoto deníku a z Teuberového *Geschichte des Prager Theaters*³⁸ navazuje a kontextuálně je zakotvuje Vladimír Helfert ve své knize *Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku*³⁹.

Konkrétnější představu o operním provozu za doby Locatelliho společnosti v Praze, resp. o četnosti uvádění konkrétních oper a o migraci zpěváků⁴⁰ a divadelních společností, dostáváme porovnáním soupisů libret v základních příručkách pro výzkum opery 18. století: v *Librettech italské opery v 18. století* Pravoslava Kneidla⁴¹ a v Sartoriho *Il libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* (tj. soupis libret, zpěváků⁴² a premiér)⁴³. Pro detailnější informace o jednotlivých provedeníh Locatelliho oper této doby konzultujeme konkrétní libreta/partitury⁴⁴, nebo kvalifikační práce o nich⁴⁵.

Doplňkovou literaturu, zabývající se pozoruhodným tématem, na které se ale v této práci již nedostalo, představují studie Milady Jonášové o verzi opery *Semiramide riconosciuta*, která byla uvedena při korunovaci Marie Terezie r. 1743. Jedná se o kapitolu v *The Story of Prague Castle*⁴⁶, ale hlavně pak o článek „Semiramide riconosciuta - opera k pražské korunovaci Marie Terezie 1743“ ve sborníku *Barokní Praha - barokní Čechie*

³⁷ Mentberger, Václav. *Z deníku Jana Josefa hraběte z Vrtby*. Plzeň: Národopisné museum Plzeňska, 1940.

³⁸ Teuber, Oscar. *Geschichte des Prager Theaters: Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, vol 1. Prag: K. K. Hofbuchdruckerei A. Haase, 1883.

³⁹ Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa, 1916.

⁴⁰ Více o zpěvácích Rutiniho pražské premiéry se můžeme dozvědět z porovnání libret a partitur, ve kterých také zpívali. Např. Hasseho opera *Demofonte* z Benátek r. 1749, kde zpívali dva z Rutiniho pozdějších zpěváků (libreto dostupné na imslp.org).

⁴¹ Praha: Orbis, 1969.

⁴² Více o jednotlivých zpěvácích lze zjistit i z monografií skladatelů, jejichž díla zpívali. V našem případě se tak stalo v souvislosti s Vinciho premiérou, kdy pro nás byla přínosná monografie Kurta Markstroma *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano* (NY: Pendragon Press, 2007).

⁴³ Sartori, Claudio. *Il libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Bertola&Locatelli Musica, 1990-1994.

⁴⁴ Nejvýznamnější je v tomto směru libreto Zoppisovy opery *Il Vologeso*, která při svém uvedení v Praze r. 1753 měla úplně stejné pěvecké obsazení jako Rutiniho *Semiramide riconosciuta* r. 1752. (Více o pramenné situaci viz. kapitoly 3.2 a 4.)

⁴⁵ např. Vaněk, Jan. *Role Ezia ve stejnojmenné opeře Ch. W. Glucka (1750)*. (bakalářská práce). Praha: ÚHV FF UK, 2013.

⁴⁶ Gabriela Dubská a kol. (ed.). Prague: Prague Castle Administration, 2003.

1620-1740⁴⁷.⁴⁸ Pro nás mají význam hlavně z hlediska výzkumu politické situace doby a možných vlivech na podobu libreta.

⁴⁷ Fejtová, Olga (ed.). Praha: Archiv hlavního města Prahy; Scriptorium, 2004.

⁴⁸ Více o českých korunovacích obecně viz: Hrbek, Jiří. *České barokní korunovace*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010.

3. Libreto opery *Semiramide riconosciuta*

3.1 Autor libreta *Semiramide riconosciuta* a krátká charakteristika jeho tvorby

Autor libreta *Semiramide riconosciuta*, Pietro Metastasio (1698-1782), byl nejvýznamnějším libretistou 18. století. Po dobu, co byl básnický činný, komponovali skladatelé opery téměř výhradně na jeho texty, a tak se jeho libretům dostávalo mnohačetného zhudebnění. Slávu mu vynesly již první dramatické texty (mezi nimi i *Semiramide riconosciuta*), které napsal ve svém rodném Římě. Od r. 1730 poté zastával místo dvorního básníka na vídeňském dvoře, kde napsal další desítky libret pro opery, oratoria, kantáty aj.

Metastasiova libreta však nebyla oblíbená jen u skladatelů, ale i u publika. Dramatická struktura jeho libret, jak poznamenává Jan Trojan, „vychází vstříc působivosti jevištní realizace (častá změna scény, promyšlená zápleтка protínající a proměňující osudy postav, smířlivé vyústění děje, uplatnění sboru)“⁴⁹ a pozitivně ovlivňuje dramaturgii výsledné opery. Libretista je totiž prvním článkem kompozičního procesu; článkem, který již před napsáním první noty do určité míry udává temporytmus celé opery. Jeho libreto pak není jen nositelem syžetu a načasování dějových gradací a degradací, ale předurčuje dokonce typ zhudebnění, které bude pro ten daný úsek textu použito skladatelem. A to je velice podstatným prvkem zvláště u opery seria, která staví na střídání recitativů, posouvajících děj dopředu, a árií, v nichž se zpravidla děj zastavuje a důraz je kladen na pocity a postoje postavy. Tato „časová a akční disproporce recitativů a árií“⁵⁰ je velice vděčným prostředkem z čistě hudebního hlediska, protože vytváří kontrast, který je nositelem napětí a živosti.

Nevýhodou tohoto střídání recitativů a árií je však narušení dramatické kontinuity děje. Proto se Metastasio stal předmětem tehdejší kritiky akademiků a literátů, kteří vyčítali jeho libretům v tomto ohledu přílišnou vykonstruovanost. Jejich hlavní připomínky, které se dále týkaly také námětů a struktury árií, ale „concerned the very

⁴⁹ „Pietro Metastasio“. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*

⁵⁰ Hálová, Kamila. *Opera Demofonte Jana Antonína Koželuha* (diplomová práce). Praha: ÚHV FF UK, 1989. s. 12

features that made these libretti so succesful“⁵¹, jak pojednává Zeiss. Metastasiova libreta, sledující výše zmíněná pravidla, byla oblíbená, protože pokud byla citlivě zhudebněna, na jevišti velice dobře fungovala⁵². Jejich autor byl mistrem v práci s principem kontrastu a v budování napětí: árii staví zpravidla na závěr promluvy postavy, která poté opouští jeviště a následuje kontrastní scéna s kontrastní árií. Jak upřesňuje J. Webster, “Metastasio [...] codified a number of conventions for the [...] aria, including its role as an emotional climax to a scene (usually followed by the exit of the character delivering the aria) and the principle of presenting contrasting affective types in successive arias.”⁵³ ⁵⁴ Jak konkrétně pracuje Metastasio s principem kontrastu vytvořeným obměnami postav na scéně a střídání různých afektů, ukáže na libretu *Semiramide riconosciuta* kapitola 3.4; jaké další možnosti oživení libreta Metastasio používá, tedy zahrnutí duetů a sborů či alternování monologů a dialogů v rámci recitativů, a jak s nimi poté nakládají skladatelé podkryje kapitola 3.5.2.1.

Díky své „rozvinuté hudební představivosti“⁵⁵ však Metastasio předvídal i drobnější nuance při zhudebnění svých libret, než „pouhé“ rozdělení do recitativů, árií, ansámbľů a sborů. Tyto poznámky už nejsou obvykle zaneseny do libreta, částečně je zprostředkovávají jiné prameny, zejména korespondence. Nejvýznamnější je v tomto smyslu Metastasioův dopis J. A. Hassemu z 20. 10. 1749, kde básník (zřejmě na skladatelovu předchozí žádost) mimo jiné dopodrobna vysvětluje své představy o umístění a podobě doprovázených recitativů a instrumentálních meziher mezi scénami,⁵⁶ což vše jen

⁵¹ Celá citace: „The main objections concerned the very features that made these libretti so succesful: the historical subject matter is often abstruse; the split between recitative and aria ends up undermining any sense of continuity; the two-stanza aria text, commonly set in music as a ‘da capo’, leads to an excess of vocal ornamentations, cadenzas, word repetition, and an overall musical extravagance deemed detrimental to the drama.“ (Zeiss, Laurel E. „The Dramaturgy of Opera“, *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Nicholas Till (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2012. s. 209.)

⁵² Jak poznamenávají F. Cotticelli a P. Maione v *Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera* (viz pozn. pod čarou dále): „What makes Metastasio’s libretti outstanding in many respects is the excellent combination of their philosophical subsatnce and a genuine sense of theater.“ (s. 72)

⁵³ Webster, James. “Aria as drama”, in: *Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, Anthony R. DelDonna and Pierpaolo Polzonetti (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 2009. s. 29

⁵⁴ Webster zde mluví o formě da capo, která byla nejčastějším typem árie používaným v 18. století. Její výhody a nevýhody můžeme přímo ztotožnit s již zmíněnou polemikou nad dramaturgií opery seria - jejím velkým přínosem je možnost ukázat dvě rozlišné složky afektu, čímž dosáhneme kýženého kontrastu; byla také oblíbena interprety, kteří mohli v opakování části A plně ukázat své pěvecké schopnosti; na druhou stranu však právě toto opakování části A je z dramaturgického hlediska nevýhodné, protože zde tento čistě hudební konstrukt brání realistickému plynutí děje dramatu.

⁵⁵ Trojan, „Pietro Metastasio“

⁵⁶ Tento dopis se týká opery *Attilio Regio*.

dosvědčuje, jak velmi přesná byla básníková celková představa díla a jakou úlohu přikládal hudbě při promýšlení dramaturgie.

Z tohoto dopisu také můžeme vyčíst způsob Metastasiova přemýšlení nad charakterizací postav, resp. je zde patrná vysoká míra promyšlenosti o psychologických charakteristikách postav jednotlivě i v jejich vzájemných konfrontacích. Postavy jsou neustále stavěny proti sobě a vytváří tak vzájemné kontrasty. Tato pestrost jejich psychologických profilací pak napomáhá přesvědčivosti konfliktů, které jsou hybatelem děje. (Tomuto jevu se bude více věnovat kapitola 5.)

Na principu konfliktu je postavena i většina zápletek Metastasiových libret. Typický druh konfliktu, rozpor mezi rozumem a citem, se tak stává základní složkou jeho tradičního dějového schématu. Ústředním motivem bývá velká láska milenecké dvojice, která musí překonat řadu nástrah (často se jedná o rozpor mezi “one’s own personal sacrifice [...] as opposed to a state catastrophe”⁵⁷) a projít životními zkouškami. Ostatní postavy (druhá milenecká dvojice, antagonista, postava toužící po hlavní hrdince ad.) pouze dotváří dramatické situace, do kterých se hlavní pár dostává; komplikují, nebo naopak usnadňují, životní cestu mileneckého páru.

Z uvedených příkladů vidíme, že základem Metastasiových libret je princip kontrastu/konfliktu, který se projevuje v různorodosti charakterů postav a jejich životních situací, tak ve struktuře libreta. Přestože již tato forma přináší znatelnou míru napětí, skladatelé (či jejich upravovatelé) se při zhudebnění těchto textů snažili do opery přinést ještě více akčnosti. Pokud totiž nebyla zajištěna hereckým talentem zpěváků, mohla být částečně kompenzována množstvím škrťů zvláště monologických pasáží Metastasiových recitativů.⁵⁸ V těchto zpracováních se objevuje větší důraz na dialog, protože „drama requires conflict, usually conflict between characters, not just within them [during arias]“⁵⁹. Ze stejného důvodu bývají do opery seria (a sám Metastasio už to předznamenává

⁵⁷ Cotticelli, Francesco and Maione, Paologiovanni. “Metastasio - The Dramaturgy of Eighteenth-Century Heroic Opera”, in: *Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, Anthony R. DelDonna and Pierpaolo Polzonetti (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 2009, s. 70-1

⁵⁸ Tyto škrty sice ne vždy zaručí rychlejší plynutí děje, ale jedná se o jednu z možností, jak tomuto záměru přispět.

⁵⁹ *The Cambridge Companion to Opera Studies*, s. 183.

ve většině svých libret) zařazovány i duety, tercety či přímo ansámby (spíše později), které se objevují nejčastěji na koncích dějství.⁶⁰

Kromě zvýšení akčnosti děje byly škrty v původním libretu prováděny také s ohledem na výluční místo árií v opeře seria (škrty v recitativních pasážích⁶¹), na možnosti zpěváků (škrty árií vzhledem k pěveckým schopnostem a v recitativech vzhledem k hereckým schopnostem⁶²) na finanční možnosti operních společností (omezení výpravy, resp. bohatosti scény⁶³) a na možné politické vyznění (možná omezení ve všech aspektech kvůli cenzuře⁶⁴). Všechny formy krácení byly v této době běžnou praxí. Jakým způsobem bylo upraveno libreto *Semiramide riconosciuta* pro potřeby Rutiniho zhudebnění, včetně nastínění možných důvodů škrtnů, se zabývají další kapitoly. Následující text představí ostatní verze Metastasiova libreta (dochované ať už ve formě libreta, nebo partitury), které nám budou sloužit ke srovnávací analýze.

⁶⁰ V Rutiniho době to byl zpravidla jeden duet hlavního mileneckého páru na konci druhého dějství. (Jak však uvidíme dále, v *Semiramide* ho nenajdeme.) Postupně začaly nabývat na oblibě ansámby, „often contributing to a decrease in the number of arias by replacing the last few scenes and arias of an act, where the charactres were reflecting on the action, singing arias and leaving one at a time“. (McClymonds, Marita P. a Heartz, Daniel. „Opera seria“, in *Grove music online*)

⁶¹ S ohledem na Rutiniho *Semiramide* viz kapitola 3.5.2

⁶² S ohledem na Rutiniho *Semiramide* viz kapitola 4.3

⁶³ S ohledem na Rutiniho *Semiramide* viz kapitola 4.2

⁶⁴ S ohledem na Rutiniho *Semiramide* viz kapitola 4.1

3.2 Různé verze libreta *Semiramide riconosciuta* od P. Metastasia

Jak jsme naznačili již v úvodu, Metastasio nebyl prvním libretistou, který zpracoval námět o princezně/královně Semiramis. Tato postava byla velice oblíbená již v 17. století a, jak dokládá Sartoriho soupis libret, v 17. a 18. století vzniklo minimálně 6 libret na toto téma:

- Giovanni Andrea Moniglia: *La Semirami* (1667)
- Matteo Noris: *La Semiramide* (1670)
- Francesco Silvani: *Semiramide* (1713)
- Apostolo Zeno: *Semiramide in Ascalona* (1725)
- Pietro Metastasio: *Semiramide riconosciuta* (1729)
- ?: *La Semiramide in villa* (1772; intermezzo)

Tato zpracování se liší celkovým zaměřením, zápletkou i postavami. Nejoblíbenější (kromě té Metastasiovy) byla pravděpodobně verze Francesca Silvaniho, ze které vychází Vivaldi (Mantova 1732⁶⁵), Jommelli (Benátky 1743⁶⁶) a neznámý autor/pasticcio (Bayreuth 1753⁶⁷). Jommelli pak dokonce dva roky po sobě zhudebnil dvě odlišné verze stejného námětu: Silvaniho verzi r. 1743, Metastasiovu r. 1742 pro Turín ⁶⁸(která má ještě svou další verzi na základě Metastasiových úprav libreta pro Madrid z r. 1753, viz dále).

Libreto *Semiramide riconosciuta* Pietra Metastasia ~~pak~~ poprvé zhudebnil Leonardo Vinci⁶⁹, a to pro Řím 1729 (období karnevalu). Známe i libreto k jeho benátskému zpracování z r. 1733⁷⁰, ale vzhledem k tomu, že se od římské verze liší pouze změnami v interpunkci a ve vázání slov, můžeme ho při naší analýze opominout.

Větší zásahy do libreta však můžeme pozorovat ve zpracování N. Porpory pro Benátky z karnevalu r. 1729⁷¹, tedy ze stejného roku (a dokonce i divadelní sezóny), jako je verze Vinciho. Avšak, jak podotýká Markstrom, římská (Vinciho) premiéra byla „the

⁶⁵ *Ibid.*, sign. 5473

⁶⁶ libreto: Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg; zdigitalizováno: http://www.braidense.it/cataloghi/catalogo_rd.php

⁶⁷ libreto: Biblioteca nazionale Braidense, sign. 5707; zdigitalizováno: http://www.braidense.it/cataloghi/catalogo_rd.php

⁶⁸ partitura: Biblioteca del R. Conservatorio de musica di Napoli, sign. 46619; zdigitalizováno: imslp.org (v popisu je špatně uveden rok)

⁶⁹ libreto dostupné na progettometastasio.it; partitura na imslp.org

⁷⁰ libreto dostupné na progettometastasio.it

⁷¹ libreto na imslp.org

official one because of the presence of the poet“ - Metastasio totiž v té době hodně spolupracoval s Vincim.⁷² U Porpory jsou oproti Vincimu zvláště nápadné změny počtu árií, a to zejména Mirtea a Ircana, což se pravděpodobně odvíjelo od zpěváků, které měl k dispozici (srov. kapitola 4.3) - ve svém přepracování pro Neapol (1739)⁷³ totiž počty árií těchto dvou postav opět mění a přibližuje se tak více původním Metastasiovým počtům.

Z dalších libret byla více či méně zohledněna verze od Händela pro Londýn 1733 (pasticcio), Lampugnaniho pro Řím 1741⁷⁴, Pereze pro Řím 1749, Bianchiho pro Cremonu 1753⁷⁵ a Bernasconiho pro Monaco 1765^{76,77} z hlediska pražského kontextu pak Hasseho verze pro Drážďany 1747⁷⁸, Sartiho pro Benátky 1768⁷⁹ a Myslivečka pro Alexandrii 1768^{80,81}

Při výběru byla brána v úvahu i libreta dalších pražských produkcí oper vycházejících z Metastasiova libreta *Semiramide riconosciuta* (včetně již zmíněných):

- 1738: pasticcio (Lapis)⁸²
- 1743: pasticcio (Selliers) - korunovace⁸³
- 1746: Hasse (Mingotti)⁸⁴
- 1752: Rutini (Locatelli)⁸⁵

⁷² Markstrom, Kurt. *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*. NY: Pendragon Press, 2007. s. 260.

⁷³ partitura ze Sächsische Landesbibliothek Dresden dostupná na imslp.org

⁷⁴ partitura z Biblioteca del R. Conservatorio de musica di Napoli dostupná na imslp.org

⁷⁵ libreto dostupné na http://www.braidense.it/cataloghi/catalogo_rd.php

⁷⁶ partitura z Bayerische Staatsbibliothek, Munich dostupná na imslp.org. U Bernasconiho (a do jisté míry i u Myslivečka) můžeme vidět jasnou návaznost na Metastasiovo přepracování pro Madrid 1753.

⁷⁷ Pro porovnání některých dramaturgických zásahů se pak ještě později zmíníme i o verzi z Paříže z r. 1755.

⁷⁸ V Praze byla premiéra r. 1746. Verze, jejíž partitura se dochovala v Sächsische Landesbibliothek Dresden (nyní dostupná na imslp.org) z Drážďan 1747, která posloužila u příležitosti svatby princezny Marie Josefy Saské za Ludvíka XV., však pravděpodobně vznikla určitým přepracováním pražské verze. Proto s touto verzí budeme zacházet opatrně z hlediska vyvozování závěrů pro Prahu.

⁷⁹ libreto z Biblioteca nazionale Braidense dostupné na http://www.braidense.it/cataloghi/catalogo_rd.php

⁸⁰ partitura dostupná v ČMH

⁸¹ Jedná se o zhudebnění, která v určitých úpravách zazněla i v Praze. Z těchto verzí však máme k dispozici pouze Myslivečkovu libreto pro Prahu 1768..

⁸² první opera, kterou Lapisův soubor v Praze provedl (Šporkovo divadlo); libreto: Oddělení rukopisů a vzácných tisků KNM, st. t. 57 C 20

⁸³ viz dále; libreto: NK ČR, sign. 9 K 3158

⁸⁴ libreto: Oddělení rukopisů a vzácných tisků KNM, st. t. 57 C 21

⁸⁵ libreto: ČMH, fond z Křimic (3128)

- 1760: Hasse (Mingotti)⁸⁶
- 1768: Mysliveček (Bustelli)⁸⁷
- 1773: Sarti (Bustelli)⁸⁸

Zvlášť důležité se pro naše téma jeví pasticcio z Vicenzy 1749⁸⁹, protože zde zpíval jeden ze zpěváků, kterého poté mohlo slyšet i pražské publikum v Rutiniho zpracování stejnojmenné opery; Galuppiho zpracování pro Milano 1749⁹⁰ a hlavně Gluckovo zhudebnění pro Vídeň 1748⁹¹, protože tyto verze libreta vypovídají o možných inspiracích pro Rutiniho přepracování libreta. Zvláštní pozornost si zaslouží zhudebnění od Jommelliho nejprve pro Turín 1743 a poté, což je pro nás velice důležité, protože toto je verze, která staví na důkladném přepracování textu samotným autorem libreta, pro Madrid 1753. To vše je samozřejmě vztaženo k Rutiniho zhudebnění pro Prahu z r. 1752.

⁸⁶ přepracování verze z r. 1746, partitura se však nedochovala; libreto: NK ČR, sign. 65 E 4608

⁸⁷ libreto: NK ČR, sign. 9 K 403

⁸⁸ libreto: Kneidl uvádí, že je v NK ČR, sign. 65 E 4072 (nepodařilo se však dohledat)

⁸⁹ libreto z Biblioteca nazionale Braidense dostupné na http://www.braidense.it/cataloghi/catalogo_rd.php

⁹⁰ libreto z Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna dostupné na imslp.org; nekompletní partitura z Bibliotheque national de France tamtéž

⁹¹ kritická edice: Croll, Gerhard, Hauschka, Thomas (eds.). Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 1994.

3.3 Děj libreta *Semiramide riconosciuta*

Libreto začíná tzv. *argomento* a má 3 dějství⁹².

Argomento – Milenecké dvojici, indickému princovi Scitalcemu (který t.č. užívá jména Idreno) a egyptské princezně Semiramide, není přána jejich láska, a tak se rozhodnou, že spolu utečou. V tom jim však zabrání podvodný dopis Sibariho, postavy, která se tváří jako přítel Scitalceho, ale vzhledem k tomu, že je tajně zamilován do Semiramidy, jim štěstí nepřeje. Scitalcemu v tomto dopise klamně sdělí, že je mu Semiramide nevěrná, a tak ji Scitalce v záchvatu žárlivosti zraní a shodí do Nilu. Semiramide ale přežije, dostává do Asýrie, kde si vezme tamního vladaře Nina, který však záhy umírá. Semiramide tedy vládne Asýrii v převlečení za Ninova syna Nina ml.

1. dějství - Sibari přijíždí do Asýrie, aby se zde stal svědkem zasnub baktrijské princezny Tamiri s jedním ze tří nápadníků, a je překvapen, že zemi vládne Semiramide v přestrojení (oba se navzájem poznají). I na Semiramide ale čeká jedno překvapení - jedním z princů, kteří se dvoří Tamiri, je i Scitalce. Oba se hned poznají, ale nic nedají navenek znát. Akorát Semiramide je velice nápadná mírou svého rétorického úsilí, které vyvíjí, aby přemluvila Tamiri, že Scitalce není ta správná volba mezi nápadníky. Ten totiž princeznu zaujal hned na první pohled a Semiramide žárlí. Pokouší se tedy ostatní nápadníky, skytského prince (barbarského) Ircana a egyptského prince (o kterém neví, že je její bratr) Mirtea, přimět k většímu úsilí při dvoření se. Oba na to reagují přesně v souladu se svými povahami: Mirteo začne se vzdychajícími láskyplnými monology o lásce, Ircano se rozhodne zabít Scitalceho.

2. dějství - Tamiri má vynést konečné rozhodnutí, kterého nápadníka si vezme. Svou volbu má naznačit podáním poháru svému nastávajícímu, jenž na to poté naváže vznesením přípitku. Sibari si je jist, že jím bude Scitalce, který mu nejen opět brání v cestě za Semiramide a za trůnem, ale zároveň pro něj představuje i hrozbu, protože onen dávný dopis má Scitalce pořád u sebe. Tak se Sibari spolčí s Ircanem a pohár otráví. Při hostině si Tamiri opravdu vybere Scitalceho, avšak ten se zdráhá pohár přijmout, protože si není jistý svými city. Tamiri se tedy rozmrzele otočí na Ircana jako druhou možnost, ale i ten ji (kvůli jedu) odmítne. Proto se Tamiri rozzuří a chce nechat Scitalceho zabít. Vloží se do toho však Semiramide a zmírní trest pouze na uvěznění. Později za Scitalcem přijde do vězení,

⁹² viz dále - kapitola o dramaturgii

vyzná mu lásku, ale je odmítnuta. (Zatímco ona mu byla schopná odpustit pokus o vraždu, on jí nebyl schopen odpustit domnělou nevěru...) Ircano se Sibarim plánují únos Tamiri, zatímco Mirteo se jí stále pokouší dvořit.

3. dějství - Únos se nezdaří a Ircano je zajat. Sibari si tedy potřebuje najít jiného spojence proti Scitalcemu, a tak prozradí Mirteovi, že ten, kdo kdysi zabil jeho sestru (Mirteo si myslí, že je mrtvá), je Scitalce. Když se Semiramide dozví, že Mirteo touží po pomstě, ihned jde varovat Scitalceho a pustí ho z vězení. Začíná řetězec odhalování: Ircano prozradí, že Sibari otrávil Scitalceho pohár; Mirteo odhalí Scitalceho jako Idrena a vraha jeho sestry, který se však brání Sibariho dopisem; Sibari se ke všemu přiznává a odhaluje před všemi Nina jako Semiramide. Lid ji přijímá jako královnu, Semiramide se usmíruje se Scitalcem a Tamiri si konečně vybírá Mirtea.

3.4 Dramaturgie libreta *Semiramide riconosciuta*

Libreto *Semiramide riconosciuta* zachovává Metastasiovo tradiční rozvržení děje do třech dějství. Každé z nich pak zahrnuje ještě jeden až dva scénické předěly, čímž vznikají další dva až tři dílčí oddíly, které představují určité ohraničené celky. Po skončení každého dílu totiž zůstává jeviště prázdné, což je dáno postupným odchodem všech postav díky pravidlu, že postava po odzpívání své árie jeviště opouští. Jak shrnuje Monelle: “all recitative at the start [of a section] but with many arias later, the characters having been gradually massed on the stage so that each can depart with an aria”⁹³. Tyto změny počtu postav jsou tedy velice významným dramaturgickým prvkem, protože ovlivňují výše popsané a také vytváří kontrast⁹⁴. Následující tabulka přehledně znázorňuje tyto změny počtu postav v Metastasiově libretu *Semiramide riconosciuta*⁹⁵ a zároveň předznamenává i náplň kapitoly 3.5.2, ve které se budeme zabývat situací po Rutiniho zásazích do libreta.

Dějství	Scéna	Počet postav na scéně		Árie (ano/ne)	
		Metastasio	Rutini	Metastasio 1729	Rutini 1752
I.	1	Sem, Sib - 2	Sem, Sib - 2	-	-
	2	Sem, Tam, (Sib) - 2(+1)	Sem, Tam, (Sib) - 2(+1)	-	-
	3	Sem, Tam, Sib (parte), Mir, Irc, Sci - 6	Sem, Tam, Sib, Mir, Irc, Sci - 6	Sem	Sem
	4	Tam, Sci, (Mir, Irc) - 2(+2)	Tam, Sci, (Mir, Irc) - 2(+2)	Sci	Sci
	5	Tam, Irc, Mir - 3	Tam, Irc, Mir - 3	Tam	Tam
	6	Irc, Mir - 2	Irc, Mir - 2	Irc	Irc
	7	Mir - 1	Mir - 1	Mir	Mir
	8	Sib, Sci - 2	Sib, Sci - 2	Sib	Sib
	9	Sci, Tam - 2	Sci, Tam - 2	-	-

⁹³ Monelle, Raymond. “Recitative and Dramaturgy in the dramma per musica”, *Music and Letters* (July 1978), s. 256

⁹⁴ Dalším prostředkem (se kterým Metastasio také pracuje), jak již libretista může dosáhnout kontrastních ploch, je zařazení textů různých nálad a vyjádření pro zpracování do árii.

⁹⁵ Jména postav jsou schematicky znázorněna jejich prvními třemi písmeny, tzn. Semiramide = Sem, Scitalce = Sci, Tamiri = Tam, Ircano = Irc, Mirteo = Mir a Sibari = Sib.

	10	Sci, Tam, Sem - 3	Sci, Tam, Sem - 3	-	-
	11	Sci, Tam, Sem - 3	Sci, Tam (parte), Sem - 3	Sci	Sci
	12	Tam, Sem - 2	Tam, Sem - 2	Tam	-
	13	Sem, Mir, Irc - 3	Sem, Mir, Irc - 3	Sem	Sem
	14	Mir, Irc - 2	Mir (parte), Irc - 2	Irc	Irc
	15	Mir - 1	-	Mir	-
II.	1	Sib, Irc - 2	Sib, Irc - 2	-	-
	2	Sib, Irc, Sem, Tam, Mir, Sci - 6 + Coro	Sib, Irc, Sem, Tam, Mir, Sci - 6 + Coro	Tam	-
	3	Sib (parte), Irc, Sem, Mir, Sci - 5	Sib, Irc, Sem, Mir, Sci - 5	Sci	Sci
	4	Irc, Sem, Mir - 3	Irc, Sem, Mir - 3	Irc	Irc
	5	Sem, Mir - 2	Sem, Mir - 2	Mir	Mir
	6	Sem - 1	Sem - 1	Sem	Sem
	7	Sib, Irc - 2	Sib, Irc - 2	Sib	Sib
	8	Irc, Tam, Mir - 3	Irc, Tam, Mir - 3	Irc	-
	9	Tam, Mir - 2	Tam, Mir - 2	Mir	-
	10	Tam, Sem - 2	Tam, Sem - 2	-	-
	11	Tam, Sem, Sib (parte) - 3	Tam, Sem, Sib - 3	Tam	Tam
	12	Sem, Sci - 2	Sem, Sci - 2	Sem	Sem
	13	Sci - 1	Sci - 1	Sci	Sci
III.	1	Irc - 1	-	-	-
	2	Irc, Sib - 2	-	-	-
	3	Irc, Sib, Mir - 3	Irc, Sib, Mir - 3	Irc	Irc
	4	Sib, Mir - 2	Sib, Mir - 2	Mir	Mir
	5	Sib - 1	?	Sib	-
	6	Sem, Mir (parte) - 2	Sem, Mir - 2	-	-
	7	Sem, Sci - 2	Sem, Sci - 2	Sem	Sem
	8	Sci, Tam - 2	Sci, Tam - 2	-	-
	9	Sci, Tam, Mir - 3	Sci, Tam, Mir - 3	Sci	Sci
	10	Tam, Mir - 2	Tam, Mir - 2	Tam	Tam

11	Mir - 1	-	Mir	-
12	Sem, Irc, Sib - 3	Sem, Irc, Sib - 3	Irc	-
13	Sem, Irc, Sib, Mir, Sci - 5	-	-	-
ultima	Sem, Irc, Sib, Mir, Sci, Tam - 6 + Coro	Sem, Irc, Sib, Mir, Sci, Tam - 6 + Coro	-	-

Tab. 1: Přehled pohybu postav (a jejich árií) na scéně v jednotlivých scénách Rutiniho opery *Semiramide riconosciuta*.

V libretu se objevuje celkem 6 postav. Na jevišti se však všichni dohromady objeví pouze třikrát za celou operu. Poprvé je tomu tak hned ve 3. scéně 1. dějství, tj. příjezd princů (viz kapitola 3.3), kde má posluchač možnost se s nimi seznámit v plném počtu. Podruhé se se všemi setkáváme na začátku 2. dějství (2. scéna), kdy dochází k zauzlení děje (ohlášení Tamiřina rozhodnutí, kterého nápadníka si chce vzít; scéna s otráveným pohárem). V této scéně se navíc vyskytuje sbor (což v Metastasiových libretech není příliš časté) – stejně jako na úplném konci (což už je tradiční umístění sboru), kdy dochází k rozuzlení zápletky. Vyjma těchto scén se na jevišti vyskytují zpravidla 2-3 postavy, což je nejlepší východisko pro vedení dialogů. Ke konci cyklu pěti až sedmi scén (v tabulce odděleno tlustšími čarami) se pak vždy počet postav postupně snižuje, až na jevišti zůstává pouze jedna postava, která po doznění své árie také odchází a scéna se proměňuje. Tuto úlohu dostává nejčastěji (alespoň v původní římské verzi) Mirteo (viz dále).

Avšak často se stává (a to zvláště při větších úpravách/škrtech libreta), že postava z jeviště odchází i bez odzpívání své árie (v tabulce je tato skutečnost naznačena slovem “parte”), díky čemuž je umožněna větší cirkulace postav bez toho, aby byla opera přehlčena áriemi. Této možnosti je nejčastěji využíváno u postavy Sibariho – antagonisty, jehož hlavní dramaturgickou úlohou je znesnadňovat a komplikovat vývoj děje (a vytvářet tak nejrůznější zápletky). Vstupuje proto do děje zpravidla jen na krátké okamžiky, které k plnění této úlohy stačí; nemá takovou důležitost jako hlavní postavy, takže i počet jeho árií je nízký. Z tohoto důvodu také někdy Sibari na scéně zůstává, aniž by vedl nějaké promluvy⁹⁶, což je druhá možnost, jak se (kromě opuštění jeviště bez odzpívání své árie) vyhnout vyššímu počtu árií postavy.

⁹⁶ V tabulce je tento jev označen závorkami.

3.5 Rutiniho libreto pro Prahu 1752

„Metastasian librettos were subject to revision and adaptation as they received settings by different composers at different theatres. This was an established and respected tradition and an expected part of the opera seria production process. Either the house poet, or the composer, or the two in collaboration, undertook the alternations. Arias or passages of recitative could be cut, and texts shortened, lengthened, or completely re-written. Substitute arias frequently occurred. [...] Alternations were sometimes even more extensive, involving re-arrangements of scenes and deletions or additions of characters, for example.“⁹⁷

U Rutiniho tak extensivní přepracování libreta, jako přeskupení scén nebo změna počtu postav, nenajdeme. Přesto původní římská verze doznala značných změn, které se týkají škrtnů v recitativech (zvláště v monologických pasážích) i áriích (celkem 8, viz tabulka výše).⁹⁸ Jak však naznačuje Butler ve výše zmíněné citaci, přepracování původního libreta pro nové zhudebnění bylo naprosto přirozeným jevem; existují různé formy krácení, které pak spolu s hudebním zpracováním ovlivňují dramaturgii opery i divákovu vnímání postav. Škrtnutím textu se postavy na psychologické úrovni zpravidla zploští, příběh však díky tomu získá větší spád. To se zdá být také hlavním důvodem takovýchto úprav Metastasiových libret - oživení, podpora akčnosti děje a mj. i zkrácení času představení (viz dále).

Dokonce i sám Metastasio nebyl se svou původní verzí pro Vinciho zcela spokojen, což dokládá jeho důkladné přepracování libreta v roce 1752 pro madridské provedení opery od N. Jommelliho v r. 1753. Jak píše Markstrom, „After completing the revision, he wrote to Farinelli in Madrid that ‘this work, with which I was not fully satisfied, has now become my dearest.’“⁹⁹ Při studiu dostupných libret a partitur, které vznikly v l. 1729-52, a které vykazují některé naprosto identické úpravy jako Metastasiovo přepracování z roku 1752, však zjistíme, že Metastasio patrně některé z těchto verzí znal či dokonce na výsledné podobě díla spolupracoval. Tato druhá varianta je takřka jistá v případě Gluckova

⁹⁷ Butler, Margaret R. „Italian opera in the eighteenth century“. *The Cambridge History of the Eighteenth Century Music*. Simon P. Keefe (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2009. s. 226.

⁹⁸ Srovnáním původní římské a Rutiniho verze se zabývají další dvě kapitoly.

⁹⁹ 265

zhudebnění pro Vídeň z roku 1748, kdy Metastasio zastával post císařského básníka a byl povoláván ke všem důležitým divadelním inscenacím dvora.

3.5.1 Možné kořeny Rutiniho verze libreta

U Rutiniho se setkáváme s delšími pasážemi textu (hlavně ve 2. a 3. dějství), který byl nejen umně zkrácen, ale někdy i výrazně přepsán. V tisku libreta jméno žádného upravovatele není uvedeno, což není nic neobvyklého, přesto se ale nabízí hypotéza, že Rutini vycházel z nějaké starší předlohy, kterou znal z italského nebo později přímo z pražského prostředí. Vzhledem k absenci přímých pramenů (korespondence, paměti atd.), kde bychom tuto informaci mohli najít¹⁰⁰, se nabízí jediná cesta k poodhalení Rutiniho inspiračních zdrojů (tj. ke zjištění, ke které úpravě má Rutiniho libreto nejbližší): provést komparaci různých úprav tohoto Metastasiova libreta. Z italského prostředí se jednoznačně jedná o přepracování pro Galuppiho zhudebnění; Rutiniho inspirace je však daleko více zřejmá u zpracování Ch. W. Glucka.

Toto spojení má logiku. Impresário pražské operní společnosti té doby, Giovanni Battista Locatelli, uvedl v letech 1750-1752 mj. tři opery Ch. W. Glucka (z nichž z nichž dvě měly v Praze dokonce premiéru: *Ezio* (1750) a *Issipile* (1752) - viz kapitola 4), se kterým byl v úzkém kontaktu.¹⁰¹ Díky těmto stykům se do Prahy pravděpodobně dostalo i libreto (a možná i partitura, viz kapitola 5) Gluckovy opery *Semiramide riconosciuta*, která byla zkomponována v r. 1748 pro příležitost oslavy „narozenin Marie Terezie spojené se znovuotevřením renovovaného dvorního divadla (Burgtheatru)“¹⁰². Přestože se toto libreto v Praze nedochovalo, je zřejmé, že s ním Rutini musel při přípravě své opery pracovat – Gluckovo zpracování totiž obsahuje velké množství zcela stejných úprav textu jako Rutiniho verze!

¹⁰⁰ Dokonce ani porovnání Rutiniho pohybu po Itálii s premiérami oper založených na Metastasiově libretu *Semiramide riconosciuta* nepřineslo žádné vypovídající výsledky.

¹⁰¹ Některé zdroje (Volek, Tomislav: *Italská opera a další druhy zpívaného divadla*, In: *Divadlo v Kotcích: nejstarší pražské městské divadlo, 1739-1783*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1992; Pešková, Jitřenka: „Gluck“, *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století : osobnosti a díla*. Alena Jakubcová (ed.) Praha: Academia, 2007) sice uvádí, že byl Gluck na přelomu 40. a 50. letv kapelníkem Locatelliho společnosti, avšak Vaněk (viz další pozn. pod čarou) upozorňuje, že se takové tvrzení nedá spolehlivě dokázat. V souvislosti s Rutinim navíc vyvstává i informační střet, protože o Rutinim to stejné tvrdí jiné zdroje (např. Jakubcová, „Giovanni Marco Rutini“. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. A. Jakubcová a kol. (ed.). Praha: Divadelní ústav, 2007. s. 508.) - že od konce 40. let byl kapelníkem Locatelliho společnosti.

¹⁰² Vaněk, Jan. *Role Ezia ve stejnojmenné opeře Ch. W. Glucka (1750)*. (bakalářská práce). Praha: ÚHV FF UK, 2013. s. 8

Přestože při srovnání těchto dvou zpracování nalezneme drobné odchylky, míra stejně provedených škrťů a přepsaných dlouhých promluv ukazuje, že se nemůže jednat pouze o náhodnou shodu. Následující tabulka porovnání výňatku z libret Vinciho, Glucka a Rutiniho (Galuppi je do tabulky zahrnut z důvodů, které uvedeme dále), konkrétně ze začátku 10. scény 2. dějství, kdy se Tamiri a Semiramide domlouvají o Scitalceho osudu, nám shrne základní typy podobností (kterých je v libretu velké množství, ale nebudeme se zde ke všem vyjadřovat) i rozdílností (které popíšeme níže) mezi těmito dvěma (třemi) verzemi.

Metastasio/Vinci (1729)	Gluck (1748)	Rutini (1752)	Galuppi (1749)
TAMIRI E qual sul mio nemico ragione ha Nino! Io chiederò... Ma viene. Signor perché si tiene prigioniero Scitalce?	TAMIRI ŠKRT Signor perché si tiene prigioniero Scitalce?	TAMIRI ŠKRT Signor perché si tiene prigioniero Scitalce?	TAMIRI ŠKRT Signor perché si tiene prigioniero Scitalce?
SEMIRAMIDE A tuo riguardo. Voglio che a' piedi tuoi supplice, umile, ti chieda quell'altero e perdono e pietà.	SEMIRAMIDE A tuo riguardo. Voglio che a' piedi tuoi supplice, umile, ti chieda quell'altero e perdono e pietà.	SEMIRAMIDE A tuo riguardo. Voglio che a' piedi tuoi supplice, umile, ti chieda quell'altero e perdono e pietà.	SEMIRAMIDE A tuo riguardo. Voglio che a' piedi tuoi supplice, umile, ti chieda quell'altero e perdono e pietà.
TAMIRI Gr an pena invero. Eh non basta al mio sdegno. Io vuo' che il petto esponga al nudo acciaro; io vuo' che sia la sua vita in periglio; e se un rivale sugl'occhi miei gli trafiggesse il seno nel suo morir sarei contenta appieno.	TAMIRI Gr an pena in vero. Eh non basta al mio sdegno. Io vuo' che il petto esponga al nudo acciaro. ŠKRT	TAMIRI Gr an pena in vero. che non basta al mio sdegno. Io vuo' che il petto esponga al nudo acciaro. ŠKRT	TAMIRI Gr an pena in vero. Eh non basta al mio sdegno. Io vuo' che il petto esponga al nudo acciaro. ŠKRT
SEMIRAMIDE Ah mal conviene a tenera donzella mostrar fuor del costume di brama sì tiranna il core acceso.	SEMIRAMIDE Ah mal conviene a tenera donzella mostrar fuor del costume di brama sì tiranna il core acceso.		SEMIRAMIDE Ah mal conviene a tenera donzella mostrar fuor del costume di brama sì tiranna il core acceso.

TAMIRI Parli così perché non sei l'offeso. La sua morte mi giova.	TAMIRI Parli così perché non sei l'offeso. ŠKRT		TAMIRI Parli così perché non sei l'offeso. ŠKRT
SEMIRAMIDE (Lo sdegno coll'amor venga alla prova). Tamiri ascolta; alfine ho desio d'appagarti e già che vuoi Scitalce estinto, io la tua brama adempio. Ma non chiamarmi poi barbaro ed empio.	SEMIRAMIDE (Quell' ira e tutta amor.) E ben Tamiri. Ho desio d'appagarti e già che vuoi Scitalce estinto, io la tua brama adempio. Ma non chiamarmi poi barbaro ed empio. Ola.	SEMIRAMIDE (Quell' ira e tutta amor.) E ben Tamiri. Ho desio d'appagarti e già che vuoi Scitalce estinto, io la tua brama adempio. Ma non chiamarmi poi barbaro ed empio. Ola.	SEMIRAMIDE (Quell' ira e tutta amor.) E ben Tamiri. Ho desio d'appagarti e già che vuoi Scitalce estinto, io la tua brama adempio. Ma non chiamarmi poi barbaro ed empio. Ola.

Tab. 2: Srovnání začátku 10. scény 2. dějství v původním Metastasiově libretu pro Vinciho zhudebnění s Gluckovým, Rutiniho a Galuppiho zpracováním.

Kromě na první pohled nápadných změn původní římské verze ve stejných pasážích v obou libretech si zde můžeme povšimnout také toho, že v Rutiniho verzi jsou škrty delší (jak můžeme vidět na ukázce výše), čímž zároveň dochází k většímu zkrácení celého libreta. Tento jev je vcelku častý - konkrétně v této podobě ho najdeme v II/1, II/10, II/12, III/2¹⁰³ a III/5¹⁰⁴, ale v daleko větší míře se objevuje i v místech, kde Gluck neškrtná vůbec. Následující výčet předkládá pro přehled soupis všech těchto úprav:

- Rutini škrtná dva úvodní verše sboru ve 2. scéně 2. dějství (Gluck je zachovává podle původního verze)
- Rutini škrtná několik promluv na konci 9. scény 2. dějství a na konci (své) 4./ (Gluckovy) 6. scény 3. dějství (Gluck zachovává podle původní verze)
- Rutini škrtná dvě scény na začátku 3. dějství (Gluck následuje původního Metastasia, Rutini se více přibližuje Metastasiově upravené verzi pro Madrid 1753, viz dále)
- Rutini škrtná několik promluv ve (své) 1./ (Gluckově) 3. scéně, ve (své) 6./ (Gluckově) 8. scéně, ve (své) 8./ (Gluckově) 10. scéně, ve (své) 9./ (Gluckově) 12. scéně a v závěrečné scéně 3. dějství (Gluck následuje původní verzi)
- Gluck Rutini škrtná celou scénu Mirtea ve 3. dějství (Gluck následuje původní verzi) a celou předposlední scénu 3. dějství (Gluck téměř zcela následuje původní verzi - pouze škrtná pár vět)
- Gluck zachovává celý Sibariho dopis v závěrečné scéně opery (viz dále) a také zachovává poslední dlouhou promluvu Semiramide v závěrečné scéně opery poté,

¹⁰³ v Rutinim se jedná o 2. scénu, ale v původním Metastasiovi, Gluckovi aj. o 4. scénu (Rutini škrtná dvě úvodní scény tohoto dějství)

¹⁰⁴ v původní verzi, v Gluckovi aj. se jedná o 7. scénu

co byla všemi aktéry poznána její pravá totožnost; (stejně tak Gluck následuje původního Metastasia a neseškrťává monolog Semiramide na začátku 4. (v Rutinim)/6. (zde) scény 3. dějství)

Vzhledem k počtu těchto škrťů, které aplikuje Rutini navíc, je zřejmé, že libreto došlo ještě i oproti Gluckovi značnému zkrácení. Místa, kdy Rutini zachovává původní římskou verzi a Gluck je přepracovává, jsou totiž v celé opeře pouze dvě; jedná se o škrť několika frází recitativu (II/3) a výměna Sibariho árie „Come all' amiche arene“ (I/8) za „Torrente, che ritegno“ (III/5). Nejvýrazněji se však spojitost mezi Rutiniho a Gluckovou verzí projevuje ve výměně původní Semiramidiny árie „Voi non sapete“ (I/13) za nový text „Se amor volete“, který se objevuje pouze v těchto dvou zpracováních (viz též kapitola 5.3.).

Pravdivost hypotézy, že Rutini vycházel z Gluckovy verze se (přestože o této skutečnosti nemáme žádný přímý doklad) vzhledem k uvedeným podobnostem i spojitostem zdá být velice pravděpodobná. Pokud ji přijmeme jako reálnou, můžeme ji rozšířit o další hypotézu, tj. že Gluckovo zpracování vycházelo z Metastasiových podnětů či bylo alespoň konzultováno. Jak jsme zmínili v kapitole 3.1, Metastasio zastával v době Gluckovy premiéry *Semiramide riconosciuta* post dvorního básníka na vídeňském dvoře, a vzhledem ke všem okolnostem uvedení opery, je velmi málo pravděpodobné, že byl nebyl s Gluckem v úzkém kontaktu. Bohužel o těchto stycích nemáme žádné doklady, ale vzhledem k tomu, že některé úpravy, které Metastasio provedl v libretu pro Madrid 1753, se hodně blíží těm v Gluckově verzi, je přirozené se domýšlet, že to byl sám Metastasio, kdo se podílel na úpravách libreta pro tuto Gluckovu operu.

Myšlenku, že se jednalo o autorské úpravy by podporoval i fakt, že se další dva skladatelé, tj. Rutini a Galuppi, rozhodli navázat na toto Gluckovo zpracování¹⁰⁵. Návaznost na madridské provedení, o kterém se ví, že libreto připravoval sám Metastasio, je pak jasně vidět na nadcházejících zhudebněních, zejména u Bernasconiho (Monaco 1765) a Myslivečka (Bergamo 1766)¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Galuppiho verze se také hodně shoduje s gluckovsko-rutiniiovskou, jak ukazuje tabulka výše.

¹⁰⁶ viz příloha 2

3.6.2 Srovnání Metastasiova libreta *Semiramide riconosciuta* ve zhudebněních L. Vinciho (1729) a G. M. Rutiniho (1752)¹⁰⁷

Důležitým předpokladem pro zhodnocení kvalit Rutiniho kompozice představuje srovnání libret Řím 1729 a Praha 1752. Souhrnně lze hovořit o změnách týkajících se dramaturgické stránky této opery a o rozdílnostech ve vyznění postav a děje. Záměrem zde není přinést úplný výčet všech situací, které jsou v těchto dvou verzích podány rozdílně, ale ukázat příklady, jak a v jakém rozsahu se Rutiniho verze liší od té původní. Na relevantních místech také uvádíme příklady toho, jak konkrétní problémy řeší jiná zpracování. Je však třeba předem zdůraznit, že celkový obraz dostaneme až v kapitole 5, kdy zkombinujeme výpověď libreta s hudbou.

3.6.2.1 Hledisko dramaturgické

Jak již bylo do určité míry popsáno výše, v pražském libretu pozorujeme oba základní druhy změn: krácení či změny textu. Oproti původnímu římskému zpracování je vyškrtnuta asi čtvrtina až třetina textu a ze zbylé části je ještě asi osmina přepsána. Přestože Rutiniho verze není z těch, které vykazují nejmarkantnější změny (jako je např. Sartiho verze z r. 1768, kde jsou vyškrtnuty celé scény), i tak lze hovořit o velmi výrazném zkrácení.

Důvody mohou být různé: od nutnosti zkrácení celé opery kvůli obtížnosti porozumění dlouhému textu v italštině¹⁰⁸, přes důvody politické (viz kapitola 4.1), až po omezení provozně-ekonomického charakteru (viz kapitola 4.2). Speciální a obvyklý důvod, který ovlivňuje zejména počet a podobu árií, představuje kvalita zpěváků, včetně jejich požadavků na árie (viz kapitola 4.3). Velmi pravděpodobný důvod krácení se ukázal být i časový, protože, jak píše noviny *Prager Post-Zeitungen*¹⁰⁹ v souvislosti s ohlášením Zoppisovy opery *Il Vologeso*, která měla premiéru v Praze o rok později než Rutiniho *Semiramide riconosciuta* (v překladu): „Začátek bude přesně a bez prodlévání v půl šesté,

¹⁰⁷ V tuto chvíli je zřejmé pouze to, že ty z Gluckových úprav, které ho tak ztotožňují s Rutinim a Galuppim, nemají svůj původ v Hasseho verzích z let 1744 a 1747. Jak totiž sděluje Bruce Alan Brown („Gluck, Christoph Willibald“. *Grove music online*), „the variants in the text as set by Gluck largely derived from Hasse's setting for Venice (1744) and its revision for Dresden (1747)“.

¹⁰⁸ V Praze není důvod předpokládat, že by diváci znali dlouhé pasáže Metastasiových libret z paměti, jako tomu bylo např. v italském prostředí.

¹⁰⁹ citováno v: Jonášová, Milada. „Italští operní skladatelé v Praze“ - *Harmonie online* (21. 4. 2009), <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/italsti-operni-skladatele-v-praze.html>

aby opera skončila ve správnou dobu.“ Poslední příčina škrtnutí, která byla odhalena, pak má dramaturgický podtext, tj. krácení za účelem zvýšení živosti scén, kterou představí následující text.

Pravděpodobný záměr popsaného krácení za účelem zvýšení živosti scén se u Rutiniho projevuje hlavně ve škrtech dlouhých částí monologických pasáží v recitativech¹¹⁰. Postava, které se tyto změny týkají nejvíce, protože má v původní Metastasiově verzi monology nejdelší, je Semiramide. Přestože tyto zásahy mají vcelku patrný vliv na divákovu porozumění psychologii této postavy a vůbec na celkovou hierarchizaci postav v této opeře (viz kapitola 3.5.2.2), vyškrtnutím částí těchto dlouhých Semiramidiných promluv text příliš netrpí, naopak spíše získává.¹¹¹ Místo dlouhých monologů tak totiž skladatel získá téměř nepřetržitý dialog, a dosáhne tak daleko většího dějového spádu. Výjimkou je snad jen monolog v závěrečné scéně opery, kdy Semiramide reaguje na své odhalení a dává najevo svou pokoru, naznačujíc svou abdikaci kde Rutini dělá výrazné škrty (viz následující tabulka, ze které můžeme mj. také vyrozumět, jakým způsobem Rutini, popř. Gluck, škrtá monologické pasáže - jedná se vždy o stejný typus). Gluck zachovává původní verzi.

Metastasio/Vinci	Rutini
<p>SEMIRAMIDE</p> <p>Taci. (È tempo d'ardir). Popoli è vero. (<i>S'alza in piedi sul trono</i>) Semiramide io son; del figlio invece regnai finor ma per giovarvi. Io tolsi del regno il freno ad una destra imbelle non atta a moderarlo; io vi difesi dal nemico furor; d'eccelse mura Babilonia adornai. Coll'armi io dilatai i regni dell'Assiria. Assiria istessa dica per me se mi provò finora sotto spoglia fallace ardita in guerra e moderata in pace. Se sdegnate ubbidirmi, ecco depongo il serto mio, non è lontano il figlio, (<i>Depone la corona sul trono</i>) dalla regia vicina porti sul trono il piè.</p>	<p>SEMIRAMIDE</p> <p>Taci. (È tempo d'ardir). Popoli è vero. (<i>S'alza in piedi sul trono</i>) Semiramide io son; del figlio invece regnai finor ma per giovarvi. ŠKRT</p> <p>ŠKRT</p> <p>dalla regia vicina porti sul trono il piè.</p> <p>il figlio,</p>

Tab. 3: Rutiniho škrty v monologu Semiramide v závěrečné scéně opery *Semiramide riconosciuta*.

¹¹⁰ Ty jsou ve většině případů shodné u Rutiniho a Glucka (viz kapitola o porovnání těchto dvou verzí).

¹¹¹ Již zmíněná pařížská verze z r. 1755 jde v tomto ohledu ještě dál, a to přepsáním těchto monologických pasáží do formy dialogu. Tím si skladatel zajistí to, že zde nedojde k zploštění podávaných informací, jak je tomu někdy u Rutiniho (viz dále), ale přesto se díky dialogické formě zachová živost scén.

Ačkoliv ve vyjmuté pasáži není sdělena žádná informace, jejíž znalost by ovlivnila divákovo vnímání příběhu, stejně cítíme, že tento vrchol opery - i vzhledem k jejímu názvu *Semiramide riconosciuta* - (ještě než sbor propukne v jásot „Viva lieta e sia reina“) by měl jaksí více vygradovat a poté nechat diváka tento dějový obrat vstřebat. I v původní Metastasiově verzi se úplný konec zdá být vcelku abruptní (zvláště v porovnání s rozvleklostí některých předchozích scén), když se na cca čtyři a půl stranách Rutiniho libreta (z celkových 56 stran) odehraje největší akce: odhalení Sibariho jako podvodníka a jeho následné přiznání a vysvětlení jeho činů; Scitalceho zděšení, že Semiramidu kdysi potrestal bezdůvodně, protože je nevinná; Semiramidino odhalení Sibarim a její reakce; Semiramidino přijetí lidem za vládkyni; shledání sourozenců; Tamiřin výběr Mirtea; Ircanova touha zabít Sibariho; udělení milosti Sibarimu.

Obecně se škrty v této závěrečné scéně a zejména monologu Semiramidy objevují u těch zpracování, která vykazují velké změny v celém průběhu libreta; jedná se tedy hlavně o Sartiho (zde je Semiramidin monolog zkrácen dokonce ještě víc než u Rutiniho), ale také o pasticcio z Vizeny a o Händelovo pasticcio, o Hasseho, Galuppiho i Porporovu verzi z r. 1739. Ostatní dostupné úpravy libreta *Semiramide riconosciuta* tento monolog ponechávají.

Škrty v recitativech mimo již naznačené pasáže doznávají velkého nárůstu na začátku třetího dějství, kdy Rutini úplně opomíjí dvě scény. To může mít za následek, že divák úplně nepochopí souvislosti s předchozím dějem; tyto scény totiž v původní římské verzi zahrnují Ircanovo čekání s jeho vojskem na Sibariho¹¹², který měl unést Tamiri, a následný Sibariho neúspěch v této akci, zakončený zburcováním celého paláce. Třetí dějství u Rutiniho začíná až ve chvíli, kdy se na Ircana a Sibariho vrhne Mirteo s výkřikem „Traditori, al mio sdegno non potrete involarvi“, a nikde se neobjevuje pro tuto situaci hlubší vysvětlení. Proto se nabízí myšlenka, že tento škrť nebyl proveden z pouhých

¹¹² Je důležité si povšimnout scénické poznámky, která uvádí 3. dějství v původní římské verzi, protože Rutini takové množství lidí, ani atmosféru schylující se bitvy, nemá:

„*Campagna su le rive dell'Eufrate con navi che sono incendiate, mura de' giardini reali da un lato con cancelli aperti.*

IRCANO con seguito di sciti armati, parte su le navi e parte su la riva del fiume“ (III/1)

důvodů zkrácení délky opery nebo vybudování většího spádu děje, jak tomu bylo v příkladu výše, nýbrž z politických¹¹³ nebo finančních¹¹⁴ příčin (viz kapitola 4).

Rutini však nebyl sám, kdo vyškrtl první dvě scény třetího dějství - stejnou úpravu provádí pasticcio z Vicenzy; poněkud méně nápadnou změnu má Perez, který začíná třetí dějství od původní druhé scény (přičemž ale oproti výše zmíněným provedením zmiňuje loďstvo na Eufratu); ale existují i verze, jejichž třetí dějství začíná až cca v polovině třetí scény původního libreta. S touto poslední formou krácení přišel poprvé sám Metastasio ve svém přepracování libreta pro Madrid 1753 a posléze na něj navázali mj. Bernasconi a Sarti. Metastasiovy důvody pro toto rozhodnutí je těžké odhalit, zvláště proto, že v Gluckově zpracování pro Vídeň 1748 je tento úsek textu zachován (pokud tedy přijmeme velmi pravděpodobnou hypotézu, že se Metastasio podílel na úpravách pro toto zhudebnění). Oslava narozenin císařovny ale byla natolik slavnostní událostí, že omezování spektakulární scény jistě nebylo na místě a Metastasio mohl posléze (při precování pro Madrid) změnit na znění této části názor.

Jak můžeme dále vyčíst z tabulky zahrnující celkovou dramaturgii libreta (viz kapitola 3.4), vyškrtnuty byly i některé árie. Vždy se v tomto případě jedná o vedlejší postavy, proto se znovu nabízí důvod potřeby zkrácení opery. Jedná se o árie, které nepřinášejí z dějového hlediska nic nového (i když jejich vyškrtnutím si může divák udělat trochu jinou/zkreslenou představu o jednotlivých postavách - viz dále), jako např. škrť árie Tamiri „Tu mi disprezzi ingrato“ ve druhé scéně druhého dějství poté, co je odmítnuta dvěma nápadníky. Toto vyškrtnutí nijak neovlivní divákovu vnímání situace, protože svůj hněv vyjádří Tamiri již v předešlém recitativu,¹¹⁵ na druhou stranu se však z dramaturgického hlediska jedná přesně o to místo, kde by pravidelný operní divák vzhledem k vyhocenosti situace zařazení árie očekával. V původní verzi Metastasiova libreta má tato árie navíc funkci jakéhosi předělu velké recitativní plochy, která ji předchází i následuje. V Rutinim, který tuto změnu pravděpodobně převzal od Glucka (jinde škrť pozorován nebyl¹¹⁶), tato výhoda mizí.

¹¹³ Vzhledem k roku premiéry možná nebylo vhodné akcentovat velké bitvy na jevišti.

¹¹⁴ Prostředí bitvy muselo zahrnovat velké množství lidí na scéně, což by bylo patrně těžko realizovatelné.

¹¹⁵ O možných hudebních implikacích viz. kapitola o zhudebnění.

¹¹⁶ Bianchi a Händel pouze vyměňují text árie.

Naopak vyškrtnutím árie Mirtea „Rondinella a cui rapita“ (a vlastně celé poslední scény) na konci prvního dějství získáváme úplný opak – dramaturgicky velice výhodné rozhodnutí, významově už méně. Zatímco původní římská verze končí toto dějství dvěma po sobě jdoucími áriemi Ircana a Mirtea, což divákovi umožňuje snadné porovnání jejich povah a životních postojů, Rutini tím, že škrtá závěrečnou Mirteovu árii, o tuto možnost přichází; na druhou stranu však získává daleko výraznější vyvrcholení dějství, které vygraduje Ircanovým barbarským výstupem v árii příměru o větru a chvění skal („Talor se il vento freme“), a nepříjde tak zlom do Mirteovy melancholie a milostného nařikání. Tuto změnu přejal Rutini pravděpodobně opět od Glucka, ale záměr končit dějství Ircanovou árií se objevuje i v Metastasiově přepracování pro Madrid 1753. (Podobně též Lampugnani, pasticcio z Vicenzy, Bianchi a Sarti.) I z toho, že Metastasio přepracovává předchozí scénu, aby tak mohl skončit dějství právě Ircanovou árií, lze usuzovat, že (ať už byl přesný důvod jakýkoliv) sám Metastasio viděl toto řešení jako dramaturgicky lepší.

Mirteova „Rondinella a cui rapita“ je navíc jednou z árií příměru, v původní římské verzi vcelku hojně používaných, které Rutini buď škrtá¹¹⁷, nebo vyměňuje za „realistické“¹¹⁸, čímž operu zkracuje bez rizika ztráty dějově důležitých informací (v tomto ohledu trpí pouze jazyková stránka¹¹⁹), ale zároveň tak potlačuje původní záměr ukončení dějství dlouhou árií ve vysokém stylu. (Jinou strategii na tomto místě zvolil Perez, který árii vyměnil; charakter jejího textu můžeme odhadnout již z prvního verše „Quel geloso incerto sdegno“.)

Příklad Rutiniho výměny árie příměru za árii „realistickou“ obsahuje poslední scéna druhého dějství. Po velmi působivé árii Semiramidy „Tradita sprezzata“ následuje, namísto Scitalceho „Passagier, che su la sponda“, substituční árie „Fra l'affetto e fra fede“. Tato „realistická“ árie nabízí lepší srovnání pohledu na současnou situaci z perspektivy obou postav, navíc zde Scitalce projevuje daleko hlubší emocionální vazbu k osudným událostem v Egyptě.¹²⁰ V tomto místě jsou árie vyměňovány z celé opery úplně nejčastěji.

¹¹⁷ Rutini škrtá ještě jednu Mirteovu árii příměru, a to „Fiumicel che s'ode“ (II/9), která podtrhuje Mirteovu klidnou povahu, ale nepřináší žádné nové informace o charakteru této postavy.

¹¹⁸ Tímto pojmem máme na mysli opak árie příměru, nikoliv píseň/serenádu, která by se mohla zpívat i v reálném světě.

¹¹⁹ Rutini vypouští např. vtipné promluvy postav, které jsou určené jen divákům, a které přímo kontrastují s tím, co postavy říkají ostatním postavám. Hezký je i kontrast ve scénické poznámce při prvním setkání Scitalceho a Semiramidy u Vinciho, kdy Scitalce zbledne a Semiramide zrudne.

¹²⁰ Gluck má na tomto místě ještě jiný text, a to árii „Non saprei qual doppia voce“, viz dále.

Původní verzi árie „Passagier, che su la sponda“ zachovává pouze Porpora (obě zpracování), Hasse pro Drážďany 1747, Perez a Bianchi. Jiní árii vyměňují; mezi nimi tedy i Rutini, jehož text árie „Fra l'affetto e fra fede“ není součástí žádné další z prostudovaných verzí^{121, 122}.

Objevují se však i zpracování, která nabízejí akčnější variantu této scény, když místo dvou samostatných árií předkládají rozhořčený duet, čímž docilují živosti a vždy vítaného kontrastu, na druhou stranu se však posluchačům ztrácí možnost nahlédnout do pocitů těchto dvou postav odděleně. Naplňují však tímto způsobem dobový úzus o zahrnutí duetu na konec druhého dějství opery seria.¹²³ V původní verzi Metastasiova libreta i v Rutinim duet úplně chybí; je však zajímavé, že Metastasio při svém přepracování pro Madrid 1753 už duet „Crudel morir mi vedi“ na konec druhého dějství zahrnul.

3.6.2.2 Hledisko děje a charakteristiky postav¹²⁴

Jak již bylo naznačeno výše, děj libreta se Rutiniho přepracováním nijak nemění, tj. kostra příběhu je i při škrtání zachována, i když v původní římské verzi jsou některé situace vykresleny detailněji, určité informace lépe vysvětleny (např. fakt, co se stalo s Ninem ml., když za něj vládne Semiramide v přestrojení; v Rutinim chybí) nebo řečeny explicitněji. V tomto ohledu je asi nejzávažnějším zkrácením citace Sibariho dávného dopisu, který přináší rozuzlení zápletky na úplném konci: Rutini zde vypouští celou část, která pojednává o Semiramidině údajné nevěře, tedy jeden z klíčových momentů celé opery. Zřejmě se tedy předpokládá, že si divák celou situaci pamatuje z „Argomento“. V každém případě však Rutini není sám, kdo dopis upravuje (i když Gluck zachovává plné znění); z ostatních prostudovaných libret škrtá jeden verš dopisu Sarti, zatímco Hasse čtení dopisu nezahrnuje vůbec – natolik je jeho zakončení opery abruptní.

¹²¹ Bohužel se nepodařilo zjistit, odkud tuto árii Rutini získal. Jedná se o text F. Maggiorého, který byl použit již v těchto operách: *Statira* (Venezia 1742), *L'Aminta* (Bologna 1742), *Artaserse* (Venezia 1747) a *Siface* (Rovigo 1744). Nemáme však žádné zmínky o tom, že by se v této době Rutini v těchto městech v této době pohyboval, popř. že by některý ze zpěváků jeho pražské premiéry *Semiramide riconosciuta* v těchto operách zpíval. Ani pražské verze *Artaserse* a *Siface* tuto árii nezahrnují.

¹²² Více o textových i hudebních implikacích této árie v různých verzích viz. kapitola o hudební analýze.

¹²³ Zajímavostí může být, že Semiramide je jedinou operou z těch, jež provedla Locatelliho společnost v Praze (nebo alespoň z těch, o kterých víme), která nezahrnuje duet, což nepochybně souvisí primárně s jeho absencí v původní verzi. Přítomnost duetů, zpravidla ve 2. nebo 3. dějství, je však v Metastasiových libretech obecně velice častá: z 26 prostudovaných oper pouze 8 žádný duet nezahrnuje.

¹²⁴ Více o tomto aspektu v áriích, a to i v souvislosti s hudbou, viz kapitola o zhudebnění.

Avšak takových míst, kde určitá informace není sdělena úplně explicitně, je po Rutiniho krácení v libretu více. Příkladem může být postava Ircana, který zažívá velký kulturní šok: už od úplného počátku původní římské verze dává najevo naprosté nepochopení toho, proč by se měl chovat vybraně, proč by se měl jako muž podvolovat vůli ženy, k čemu je láska a proč by měl jako milenec trpět, dokud mu není povoleno milovat. Nejvýrazněji se tento jev objevuje v šesté scéně, jak ukazuje následující výňatek z původní římské verze (který Rutini škrtná):

IRCANO

*„Io de' vostri costumi intendo meno
quanto gli ascolto più. Qui le parole
dunque han sensi diversi? A voglia altrui
qui si parla e si tace; al regio cenno
deve un'alma adattar gli affetti suoi;
chi mai mi trasse a delirar con voi!“*

Ačkoliv jsou v Rutinim tato nemorálnost a „barbarství“ Ircana naznačeny v následující árii, která tuto 6. scénu zakončuje¹²⁵, jeho charakter je takto naplno a explicitně (jak máme možnost poznat z příkladu výše) vyjeven až později.

Tento příklad nás zároveň přenesl k problematice charakteristiky postav. Zatímco jsme analýzou poznali, že celková dramaturgie ani vyličení děje krácením nijak neutrpělo, u vykreslení postav bohužel musíme konstatovat opak: krácením monologů a dialogů mají postavy menší možnost se projevit, proto jsou vnímány jako psychologicky plošší, než je tomu v původní římské verzi.

Například Ircano působí v původní římské verzi (vzhledem k většímu prostoru pro vyjádření) daleko bojechtivějším dojmem. Zároveň má však divák lepší možnost jej pochopit, protože zde Metastasio předkládá informaci o tom, co je běžné v zemi, ze které pochází. Nejednoznačné vyjádření jeho charakteru se pak objevuje i dále: na jednu stranu je zde vyličen jako tvrdohlavý a houževnatý hrdina, který se nepodvoluje a nevzdává, ani

¹²⁵ Je zajímavé, že Metastasio tuto árii při svém přepracování pro Madrid 1753 škrtná.

když se stane zajatcem,¹²⁶ ale máme tu i árii, ve které otevřeně lže a dělá ze sebe velkorysého mučedníka, což úplně není v souladu s jeho povahou a prototypem omezeného barbara. Popisuje zde, jak nemá v životě štěstí, a že ze své dobré vůle přenechává Tamiri Mirteovi, přičemž scénu předtím zosnoval únos Tamiri se Sibarim (v Rutinim byla tato árie, „Tu sei lieto“, škrtnuta). O pár scén později pak, když se únos nezdaří, označí Sibariho za zrádce, aby tak zmírnil svou vinu¹²⁷. Co však vyjadřuje libreto Rutiniho verze (zatím nebereme v potaz hudební stránku), je pouze „Ircano, bojovný barbar, který se neumí chovat“.

Sibari je zde ale zcela jistě hlavním antagonistou. Svými pletichami a otevřenými lžemi (v dopise Scitalcemu, který odešle ještě před začátkem libreta) škodí, na všech stranách, aby dosáhl svého a zároveň je i velkým zbabělcem. To se asi nejvýrazněji projevuje ve třetí a čtvrté scéně třetího dějství, kdy Sibari nejprve zradí svého komplice Ircana a ihned, jak si uvědomí, že to bude v jeho prospěch, se přidá na stranu Mirtea. V Rutinim však poté chybí Sibariho otevřená lež o tom, jak se celá situace, kdy Mirteo překvapil Ircana a Sibariho po neúspěšném únosu Tamiri, odehrála:

*„Il tradimento infame
chi preveder potea! Fu gran ventura
ch'io primiero ascoltassi
lo strepito dell'armi; accorsi e vidi
cinto da quegl'infidi
di Tamiri il soggiorno, aperto il varco
del giardino reale, Ircano armato,
disposto ogni nocchier, sciolto ogni legno.
Compreso il reo disegno
m'inorridì, m'opposi, il brando strinsi
pronto a ceder la vita
ma non la preda al temerario scita.“*

¹²⁶ „Grazia e pietà! Farò tremarvi ancora.
Scoglio avvezzo agli oltraggi
e del cielo e del mar giammai non cede.
Impazienti al piede
gli fremon le tempeste,
i folgori sul capo, i venti intorno
e pur di tutti a scorno
in mezzo ai nubi procellosi e neri
fa da lunge tremar navi e nocchieri.“ (Ircanova promluva po jeho zatčení v III/3, která předchází jeho árii „Il ciel mi vuole oppresso“)

¹²⁷ „La morte io ricusai
non la sua destra. Avvelenato il nappo
Sibari aveva, io non mancai di fede.“ (Ircanovo zrádné sdělení v III/11, že Sibari otrávil pohár pro Scitalceho. Není se však moc co divit, protože Sibari o několik scén dřív podrazí jeho.)

Proradné chování Sibariho v obou verzích zmírňuje fakt, že jeho cílem je získat Semiramide, do které je zamilován. Jak však naznačuje – v Rutinim škrtnutá¹²⁸ – árie „Quand’un fallo“, hlavním záměrem Sibariho počínání je dostat se na trůn.

V poněkud jiném světle oproti původnímu libretu se v Rutinim jeví také postava Tamiri. Zde totiž nemá příliš prostoru k vyjádření a stává se z ní postava mající pouze dějovou funkci (tj. jako objekt, kvůli kterému se osnují intriky) s jedinou vnitřní charakteristikou, a to jako ztělesnění zamilované osoby, zmatené láskou. V původní římské verzi je však vylíčena daleko pestřeji: jednak se v árii „Tu mi disprezzi ingrato“ (II/2)¹²⁹ projevuje jako silná žena, která zná svá práva a nenechá se ponížovat, jednak se ukazují i její negativní stránky – hlavně krutost a až nelítostnost, když je uražena její ješitnost, nebo jí něco není po vůli. Příkladem tohoto typu je její explicitní doznání, že chce vidět Scitalceho hlavu napíchnutou na kůlu (toto se objevuje jako reakce na Scitalceho odmítnutí ještě několik scén poté, kdy Tamiri prohlašuje: „*Io vuo’ che il petto/ esponga al nudo acciario; io vuo’ che sia/ la sua vita in periglio; e se un rivale/ sugl’occhi miei gli trafiggesse il seno/ nel suo morir sarei contenta appieno.*“¹³⁰) nebo její netečnost a odmítavost vůči něžným citům Mirtea. Oproti Rutiniho verzi zde odmítá Tamiri Mirtea velice důrazně, chladně a nekompromisně¹³¹.

O hodně barvitěji je vylíčena i postava Mirtea. V Rutinim působí pouze jako něžný snílek, který se v závěru z náhlého popudu odhodlá k boji (alespoň na základě libreta), ale v původní římské verzi se postupně ukazuje jako daleko komplexnější postava, která

¹²⁸ Gluck tuto árii vyměňuje za „Torrente, che ritegno“, tj. árii příměru o potůčku, který si musí prořezávat cestu přírodou. Vyznění je tedy podobné jako ve Vincim, i když je tak explicitní.

¹²⁹ Rutini tuto árii škrtná. O dramaturgických konotacích viz výše, o možných vysvětleních tohoto škrtnu viz kapitola o hudební analýze.

¹³⁰ Výňatek z II/10, kdy Tamiri mluví o Scitalcem se Semiramide. V Rutinim je tato scéna hodně zkrácena a Tamiřin postoj vůči Scitalcemu spíše naznačen.

¹³¹ To se projevuje např. v tomto výňatku z III/10, který Rutini vyškrtává:

„TAMIRI

Mirteo per pace tua lasciami e parti.

MIRTEO

Per pace mia! Tiranna ad un rivale
quando porgi la mano...

TAMIRI

Prencesse non più, tu mi tormenti invano.
Non poté la tua fede,
non seppe il volto tuo rendermi amante;
adoro altro sembiante,
sai che d’altre catene ho cinto il core.“

prochází velkým vývojem. Zpočátku se projevuje (nebo spíš neprojevuje) velice zakřiknutě¹³², později se stává velice zaníceným milovníkem, když se snaží získat Tamiri, čímž si od Ircana vyslouží reputaci naivního a směšně zamilovaného člověka,¹³³ a nakonec se v něm projeví i velká bojovnost: nejprve, když jde o Tamiri¹³⁴, a hlavně poté, co se dozví, že Scitalce je důvodem domnělé smrti jeho sestry¹³⁵.

V původní verzi libreta mají postavy obecně tendenci k větší a ostřejší konfrontaci. To se nejvíce projevuje při řešení hlavního sváru tohoto příběhu, tedy v dialogích Semiramide a Scitalceho, mezi kterými zde dochází k velkým střetům; popichují se i vzájemně duševně zraňují. V případě Scitalceho předkládá původní Metastasiovo libreto i jinou stránku jeho osobnosti: např. díky jeho vlastnímu podrobnému líčení, co se stalo té noci, kdy domněle zabil Semiramidu, co přitom prožíval (a doteď při vzpomínce na tento

¹³² To je z části dáno vyškrtnutím některých jeho promluv v Rutinim.

¹³³ Příklad z II/8 původní římské verze (na scéně Ircano, Tamiri a Mirteo), Rutini (Gluck) tuto scénu značně přepisuje:

„Degno d'affetto
veramente è Mirteo; rozzo in amore
non è come son io. Ne sa gl'arcani.
È sprezzato e nol cura,
è offeso e non s'adira,
con legge e con misura
or piange ed or sospira
e pure alla sua fede
un'ombra di speranza è gran mercede.“

¹³⁴ Scéna II/9, kterou Rutini hodně krátí a např. tuto Mirteovu promluvu škrtná úplně:

„L'avrei punito
s'ei fosse in libertà. Nino lo rese
suo prigionier.“

Stejně tak jako opětovné Mirteovy prosby o Tamiřinu ruku:

„Ubbidirò ma poi
stringerò la tua destra?“

¹³⁵ Toto se projevuje ve III/6 při dialogu Mirtea a Semiramide, kdy sama Semiramide je překvapená Mirteovou bojovnou náladou (Rutini tyto dvě citované promluvy škrtná):

„MIRTEO

Tu la pugna richiesta
contendermi non puoi, legge è del regno.
Al popolo, alle squadre
la chiederò, se me la nieghi; quando
né pur l'ottenga, a trucidar l'indegno
saprò d'un vil ministro armar la mano
e poi non è l'Egitto assai lontano.

SEMIRAMIDE

Qual impeto è mai questo? A me ti fida
caro Mirteo, ti sono amico e penso
al tuo riposo al par di te.“

čin prožívá)¹³⁶, může divák lépe pochopit psychologii této postavy a automaticky ho neodsoudit jako bezcitného vraha. (Gluck, který stejně jako Rutini tuto pasáž škrta, Metastasiovo vykreslení Scitalceho charakteru nahrazuje výměnou textu árie „Passegier, che su la sponda“ za text „Non saprei qual doppia voce“, který obsahuje mj. i Scitalceho reflexi jeho činu a vyjádření, jakou hrůzu v něm tyto vzpomínky vyvolávají.)

Nejzajímavější postavou je však samotná Semiramide, jejíž nejvýraznější charakteristikou je překročení hranic ženské role (ta je v původní římské verzi opět daleko zřejmější). V přítomnosti dalších osob, které nejsou zpraveni o její pravé identitě, se musí chovat jako muž; v soukromí nebo se Scitalcem, ač může využívat své moci pramenící z jejího postavení, je „pouze“ žena.¹³⁷ (viz kapitola 5.3.2). Ačkoliv její funkce panovníka zde není nijak důležitá (v průběhu děje nedochází k řešení žádných státnických povinností), její převlek, tj. že je vnímána jako muž, jí v mnohých ohledech pomáhá. Nejen, že se bez problémů pustí do ostré konfrontace se Scitalcem¹³⁸, ale větší vážnost a důstojnost jí dává i

¹³⁶ Příklad z I/8 z dialogu mezi Scitalcem a Sibarim. Tuto Scitalceho promluvu Rutini škrta:

„È ver; troppo trascorsi, il veggio anch'io.
Ma chi frenar può mai
gl'impeti dello sdegno e dell'amore.
Disperato, geloso
appagai l'ira mia; ma non per questo
la pace ritrovai. Sempre ho sugli occhi
sempre il tuo foglio, il mio schernito foco,
la sponda, il fiume, il tradimento, il loco.“

¹³⁷ Ethnersson

¹³⁸ To se projevuje asi nejvýrazněji ve II/12, tj. scéně, která je zakončena árií Semiramide „Tradita, sprezzata“. Rutini zde do značné míry konfrontační dialog Semiramide se Scitalcem zanechává, ale i vypuštění následující části, kde se zvláště Scitalce vyjadřuje opravdu nevybíravě, má za následek menšího dramatického účinku slovního boje mezi těmito dvěma postavami:

„SEMIRAMIDE

[...] Tu fosti e sei
luce degli occhi miei,
del mio tenero cor tutta la cura.
Ah se il mio labro mente
di nuovo ingiustamente,
come già fece Idreno,
torni Scitalce a trapassarmi il seno.

SCITALCE

Tu vorresti sedurmi; un'altra volta
perfida m'ingannasti,
trionfane e ti basti,
più le lagrime tue forza non hanno.

SEMIRAMIDE

Invero è un grand'inganno
a uno straniero in braccio
sé stessa abbandonar, lasciar per lui
la patria, il genitore.
Se questo è inganno, e qual sarà l'amore.“

její obratná rétorika, která je v Rutinim, vzhledem ke škrtům v monolozích, velmi potlačena (viz výše). Ve chvílích, kdy zaujímá roli krále, umí být velice přesvědčivá, působí autoritativním dojmem, což se ukazuje v jejích promluvách s Tamiri¹³⁹, kdy se jí snaží přimět pochybovat o dobrém charakteru Scitalceho (v Rutinim opět potlačeno),¹⁴⁰ zároveň však můžeme ve velké míře v obou zkoumaných verzích pozorovat její zmatek a neschopnost řešit situace, ve kterých je emocionálně zaangažovaná (tj. když je zrovna v roli ženy). Přestože předkládá racionální argumenty, proč by měli být se Scitalem spolu, svým dvojitým vyznáním lásky¹⁴¹ mu dává najevo svou slabost. Situace poté dokonce dospěje až do stádia, kdy ho Semiramide požádá o ruku! Jedná se zde o láskyplnou promluvu z dvanácté scény druhého dějství (těsně předtím, než v jejím přístupu vyhraje konfrontační stránka), kde se asi nejvíce projevuje Semiramidina jemnost a ženskost, a přes její délku ji dokonce zachovává i Rutini:

*„E come hai cor di tormentarmi ancora?
Deh non fingiamo più; dimmi che vive
nel petto di Scitalce il cor d'Idreno.
Io ti dirò che in seno
vive del finto Nino
Semiramide tua, che per salvarti
ti resi prigionier, ch'io fui l'istessa
sempre per te, che ancor l'istessa io sono.
Torna, torna ad amarmi e ti perdono.“*

Tato scéna se pak stává zajímavým vygradováním veškeré oscilace mezi silou a slabostí, mezi kterými se tato postava pohybuje celou dobu. Avšak to, že je její charakter

¹³⁹ Jednak jsou zde promluvy, kdy Semiramide přemlouvá Tamiri, ať si ještě vše ujasní, než dá své poslední slovo, koho si bude chtít vzít, jako např. tento výňatek z I/3, který Rutini seškrtává:

*„Spendi
la scelta o principessa; un lieve impegno
questo non è; del tuo riposo anch'io
son debitor. Meglio pensando, almeno
me dal rossor di poco saggio assolvì.
Esamina, rifletti e poi risolvi.“*

Také se zde objevují pasáže (opět Rutinim seškrtané), kde se Semiramide snaží Tamiri přesvědčit o negativním charakteru Scitalceho, jako např. v I/12:

*„Io lo prevedi
che poteva ingannarti. Ah tu non sai
quanto a finger è avvezzo. A suo piacere
con fallaci maniere ad ora ad ora
s'accende e si scolora; il pianto, il riso
sa richiamar sul viso allor che vuole
né son figlie del cor le sue parole.“*

¹⁴⁰ Něco podobného pak vidíme v obou verzích při Semiramidině rázném zákroku proti Scitalceho usmrcení, když trest zmírňuje pouze na uvěznění; Semiramide zde bez okolků prohlašuje: „Non più, così comando, il re son io.“ (II/3)

¹⁴¹ v I/10 a II/12

kvůli velkým škrtům v Rutinim pouze naznačen, ubírá bohatství psychologického podtextu, který se v původním libretu ukazuje velice nápadně.

4. Pražská premiéra opery *Semiramide riconosciuta* G. M. Rutiniho

Rutini přijíždí do Prahy v době, kdy si tehdejší pražskou operní scénu, Divadlo v Kotcích, pronajímá Giovanni B. Locatelli. Tento italský impresário zůstává v Praze cca 9 let (1748-1757), po kterých odchází i s Rutinim do Petrohradu. Do r. 1754 uvádí zpravidla operu seria, poslední tři roky jsou věnovány opeře buffa, která v té době nabývá na oblibě.

Locatelli si zřejmě potrpěl na kvalitu produkováných oper, o čemž svědčí i najímání skvělých zpěváků, kteří po zbytek své kariéry účinkovali zpravidla v prestižních italských operních centrech (konkrétněji viz dále). Jejich úroveň a celkovou recepci představení, zejm. u premiéry Rutiniho opery *Semiramide riconosciuta* dne 6. 11. 1752, hodnotí kladně i hrabě Jan Josef z Vrtby ve svém deníku (zápis z 27. 10. 1752): „Byl jsem na zkoušce opery pana Ruttiniho [!] ‚Semiramide‘, která se asi dobře vydaří. Letošní společnost je také dobrá. Soprán primadona signora Segantini, dobrá secondadonna signora Sani, primo huomo kastrát signor Rigiarelli [!], přijatý ve skutečnosti¹⁴² do král. pruských služeb, soprán tenor [!] signor Boschi, druhý kastrát signor Peretti s hezkou postavou a krásným kontralem, potom poslední hlas signor Perenni, špatný tenor“¹⁴³.

Sartoriho soupis libret (porovnaný s Kneidlovým seznamem a doplněný informacemi z deníku hraběte Vrtby a podle O. Kampera) ukazuje, že Locatelli provedl v Praze za svého působení tyto opery seria¹⁴⁴:

1748	(podzim)	?: <i>Artaserse</i>
1749	(karneval)	?: <i>Catone in Utica</i>
1750	(karneval)	Rutini: <i>Alessandro nell'Indie</i> (premiéra)
		Gluck: <i>Ezio</i> (premiéra)
	(jaro)	Galuppi: <i>L'Olimpiade</i>
	(srpen)	?: <i>La Zenobia</i>
	(podzim)	Gluck: <i>L'Ipermestra</i>
1751	(karneval)	více autorů: <i>Il Ciro riconosciuto</i>
1752	(karneval)	Gluck: <i>Issipile</i> (premiéra)

¹⁴² resp. v současnosti: v libretu - „Il Sig. Giuseppe Ricciarelli Romano, Virtuoso di Camera in attual servizio di S.M. Il Re di Prussia“

¹⁴³ s. 29

¹⁴⁴ Komická intermezza, Locatellim inscenovaná nejspíše společně s operou seria, neuvádíme, neboť není vždy zřejmé, které intermezzo doprovázelo kterou vážnou operu. Také jejich interpreti nejsou pro naše téma relevantní.

		více autorů: <i>Il Re pastore</i> ¹⁴⁵
		více autorů: <i>Antigona</i>
	(jaro)	Hasse: <i>Leucippo</i> ¹⁴⁶
		více autorů: <i>Adriano</i>
	(podzim)	Rutini: <i>La Semiramide riconosciuta</i> (premiéra) ¹⁴⁷
		?: <i>Sesostri</i>
1753	(karneval)	Zoppis: <i>Il Vologeso</i> ¹⁴⁸
		více autorů: <i>Il Dario</i> ¹⁴⁹
	(podzim)	více autorů: <i>Antigona</i> ¹⁵⁰
	(? ¹⁵¹)	více autorů: <i>Siface</i> ¹⁵²
1754	(karneval)	Zoppis: <i>Siroe, Re di Persia</i> ¹⁵³
		více autorů: <i>Il Tigrane</i> ¹⁵⁴
	(?)	Duni: <i>Demetrio</i> ¹⁵⁵
	(?)	více autorů: <i>Artaserse</i>
	(?)	více autorů: <i>Tamerlano</i>

Jak dokládá uvedený soupis, provádělo se zde hodně pasticii a kromě nich byly na programu zpravidla opery skladatelů, kteří s Locatellim spolupracovali, tj. Gluck, Rutini a

¹⁴⁵ obsazení: **Francesco Boschi Milanese, Giuseppe Ricciarelli Romano**, Catterina Fumagalli, Giovanna della Stella, Adelaide Segalini

¹⁴⁶ obsazení: **Giuseppe Ricciarelli Romano**, Catterina Fumagalli, **Francesco Boschi Milanese**, Adelaide Segalini, Giovanna della Stella, Giuseppe Ferrini

¹⁴⁷ obsazení: **Livia Segantini, Agata Sani, Giuseppe Ricciarelli Romano, Francesco Boschi Milanese, Nicola Peretti, Antonio Perenni**

¹⁴⁸ obsazení: **Giuseppe Ricciarelli Romano, Livia Segantini, Francesco Boschi Milanese, Agata Sani, Nicola Peretti, Antonio Perenni**

¹⁴⁹ obsazení: **Francesco Boschi Milanese, Livia Segantini, Giuseppe Ricciarelli Romano, Agata Sani, Nicola Peretti, Antonio Perenni** (tučně jsou zde i v dalších poznámkách o obsazení uvedena ta jména, která se shodují s obsazením Rutiniho opery *Semiramide riconosciuta* - o skutečnostech z tohoto vyplývajících pojedná kapitola 4.3)

¹⁵⁰ obsazení: **Livia Segantini, Francesco Boschi Milanese**, Antonio Donnini, **Agata Sani, Nicola Peretti**, Anastasio Massa (pozn. A. Massa účinkoval i v komických intermezzech, např. *La cacciatrice* nebo *Amor mascherato* z r. 1753)

¹⁵¹ Období provedení není uvedeno v libretu.

¹⁵² obsazení: Antonio Donnini, **Livia Segantini, Agata Sani, Nicola Peretti, Francesco Boschi Milanese**, Anastasio Massa

¹⁵³ obsazení: **Francesco Boschi Milanese**, Antonio Donnini, **Nicola Peretti, Livia Segantini, Agata Sani**, Anastasio Massa

¹⁵⁴ obsazení: **Francesco Boschi Milanese**, Antonio Donnini, **Livia Segantini, Agata Sani, Nicola Peretti**, Anastasio Massa

¹⁵⁵ obsazení: Giovanna Cesati, Giusto Ferdinando Tenducci, Angela Conti Giuliani, Teresa Venturelli, Domenica Lambertini

Zoppis (některé z nich zde byly dokonce premiérované). Výjimkou jsou v tomto směru akorát provedení Galuppiho *L'Olimpiade*, Hasseho *Leucippa* a Duniho *Demetria*.

Znalost repertoáru nám odkrývá nové možnosti: díky nalézání společných prvků při porovnávání dochovaných libret/partitur těchto oper s Rutiniho libretem/partiturou opery *Semiramide riconosciuta* totiž můžeme vyvodit určité závěry, které se týkají způsobu a rozsahu úprav libreta:

- a) z dramaturgického hlediska (viz kapitola 3.5);
- b) z hlediska námětu a politických konotací opery (tj. upřednostňování nějakého okruhu témat, škrtní politicky nevhodných pasáží, viz kapitola 4.1);
- c) z provozně-ekonomických důvodů Locatelliho společnosti (tj. jestli docházelo ke škrtnům, kterými se mohlo ušetřit, viz kapitola 4.2);
- d) s ohledem na pěvecké schopnosti zpěváků Rutiniho premiéry a jejich vliv na výsledný tvar opery (tj. jaké typy a náročnosti árií byly přiděleny těmto zpěvákům v různých rolích v různých pražských operách té doby, což může mít poté za následek škrtní určitých typů árií, viz kapitola 4.3)

4.1 Možné politické a kulturní konotace libreta

Metastasiovo libreto *Semiramide riconosciuta* se politických a kulturních otázek dotýká jen velice málo. Na centrální postavu, Semiramide, je nazíráno spíše z psychologického hlediska (již zmíněný rozpor mezi rozumem a citem, oscilace mezi silou a slabostí); její vladařské povinnosti, popř. úspěchy/neúspěchy, zde nejsou zobrazeny. V libretu se sice místy vyskytnou některé generalizace, které bychom z dnešního pohledu zřejmě označili za politicky/kulturně nekorektní (např. zpodobení skytského prince jako barbara, egyptského jako přecitlivělého milovníka atd.), v 18. století však byla tato zjednodušení běžně používána: jedná se tedy o zobrazení dobového názoru. Výrazné politické konotace přicházejí až v souvislosti s kontextem oper napsaných na toto libreto, tj. s místem a časem jejich provedení.

Samotný námět a charakteristika hlavní hrdinky naznačují, proč bylo právě toto libreto vybráno pro určité příležitosti. Motiv silné ženy, která vládne v přestrojení za muže a i po jejím odhalení ji lid dále ctí a oslavuje, měl být zřejmě asociován se skutečnou panovnicí té doby, tedy s Marií Terezií. Proto bylo toto libreto použito ke zhudebnění pro její korunovací v r. 1743 v Praze (pasticcio) a také k dvojoslavě: jejích narozenin a zároveň k novému otevření Burgtheatru r. 1748 ve Vídni (Ch. W. Gluck).

O konkrétním hudebním tvaru pražského pasticcia existují pouze dohady, protože se nedochovala jeho partitura, a tak z libreta jeho konkrétní znění můžeme pouze odhadovat; navíc u 12 árií (z celkového počtu 18) neznáme jejich původ (skladatel/é není/nejsou znám/i)¹⁵⁶. Přestože k výraznému šetření pravděpodobně nedocházelo (výše zmíněné první dvě scény 3. dějství i veškeré původní scénické poznámky jsou zachovány), celá událost se jeví jako velice skromná.¹⁵⁷ Takto malou okázalost události si M. Jonášová¹⁵⁸ vysvětluje politickou situací té doby - že se Marie Terezie pokoušela

¹⁵⁶ Podle databáze RISM můžeme akorát určit, že stejný text, jako některé z těchto 12 árií, (většinou jako samostatné árie) zhudebnili i tito skladatelé:

- Lampugnani („Fra mille pensieri“)
- Terradellas („Fra mille pensieri“)
- Jommelli („No, non avesti mai“)
- Bernasconi - opera *Il Bajazet* II/11 („Vedo, che m'ami, e vedo“)

¹⁵⁷ Bylo tomu tak možná proto, že byla tato opera svěřena do rukou vídeňskému, a ne pražskému, impresáři.

¹⁵⁸ „Semiramide riconosciuta - opera k pražské korunovací Marie Terezie 1743“

korunovaci co nejvíce uspišit, aby převzala vládu jako panovnice na trůnu co nejdříve a nedocházelo k mocenským bojům. Tudíž na velké přípravy nebylo moc času.

I v r. 1748 za Gluckovy premiéry ve Vídni (konkrétně 12. 5. 1748) zřejmě Marie Terezie potřebovala upevnit svou popularitu na trůně. Politická situace se změnila; války o rakouské dědictví skončily uzavřením mírové smlouvy v Cáchách (24. 4. 1748), která však mj. nařizovala podstoupit část Slezska Prusku. Tentokrát se už tato opera uváděla se vši majestátností a bohatou scénou.¹⁵⁹

Dokonce zde nebyly vyškrtuty ani první dvě scény třetího dějství, kdy se schyluje k velké bitvě (která poté nepříjde), což poté Metastasio ve svém přepracování vypouští. Pokud byl upravovatelem libreta pro Gluckovo hudební zpracování opravdu samotný Metastasio, je zarážející, proč se k tomuto škrtu uchýlil až v úpravě pro Madrid. Důvodů může být více; politické vlivy v tomto rozhodnutí však mj. také mohly také hrát svou roli.

Tyto dvě scény škrtá i Rutiniho zpracování. Přestože jevištní boje a velké davové scény byly v 18. století velmi oblíbené, Praha roku 1752 je místem, které v té době často čelilo pruským invazím, a politická situace byla obecně velice složitá (čemuž nasvědčují mj. i problémy spojené s korunovačním pasticciem *Semiramide riconosciuta* z r. 1743, viz dále). Navíc vzhledem k výrazným asociacím určitých postav ke specifickým národům (Ircano, Mirteo) či přímo k dobovým postavám (Semiramide) je pravděpodobné, že takovéto znázornění velké bitvy na scéně by nebylo vnímáno jako politicky vhodné.¹⁶⁰ Boj na scéně se sice v Rutinim odehrává, ale pouze mezi Mirteem a Ircanem (srov. obě verze v následující tabulce, která ukazuje scénické poznámky zahrnuté v této scéně):

Metastasio/Vinci	Rutini
<i>(Ircano, Mirteo e Sibari si dividano combattendo, gli Sciti balzano dalle navi e siegue incendio delle dette con zuffa fra gli Sciti e gli Assiri, quale terminata colla fuga de' primi, escono di nuovo combattendo Ircano e Mirteo e resta Ircano perditoro)</i>	<i>Mirteo (siegue combattimento con Irc. che resta disarmato)</i>

Tab. 4: Scénické poznámky v 1. scéně 3. dějství ve Vinciho a Rutiniho zpracování.

¹⁵⁹ předmluva k: Gluck, Christoph Willibald. *Semiramide riconosciuta* (kritická edice). Croll, Gerhard; Hauschka, Thomas (eds.). Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 1994.

¹⁶⁰ Proti této hypotéze však stojí fakt, že z porovnání počtu scén s jinými pražskými (popř. drážďanskými) produkcemi (resp. s librety, které se zachovaly v Praze) zjistíme, že některé verze tyto scény, popisující schylující se bitvu, zachovávají, jiné škrtají: Hasseho zpracování pro Prahu 1746, pro Drážďany 1747 a pro Varšavu 1760 je zachovává, stejně tak Arajova verze z r. 1731. Naopak tyto scény škrtá korunovační pasticcio z r. 1743 a Myslivečkova verze z r. 1768 (avšak s tím, že všechny scénické poznámky ohledně osazenstva na scéně zůstávají zachovány).

Vzhledem k tomu, že Gluckova verze, na kterou Rutiniho navazuje, tyto scény ponechává, nabízí se jako logičtější důvod pro vypuštění těchto scén tehdejší ekonomická a technická náročnost těchto scén a patrně i celkový stav Locatelliho financí.

4.2 Krácení - provozně-ekonomické důvody

Jak jsme již naznačili výše, pražská Locatelliho společnost se v této době dostávala do finančních tísní; jak sděluje Volek, „Locatelli's concern to employ excellent singers and mount impressive productions was largely responsible for the growing financial difficulties under which his company operated.“¹⁶¹ Toto tvrzení může potvrdit i zápis v deníku hraběte z Vrtby (viz dále); stejně tak můžeme z některých dalších faktů odhadnout, že na ostatních položkách rozpočtu se zřejmě muselo šetřit. Možností, jak omezit rozpočet, se ukazuje být hned několik.

1) V některých sezónách se (pravděpodobně z finančních důvodů) neprovozovaly balety, což dokládá Teuberův výrok „zdejší operisti, kteří hrají samé seriosní opery bez tance, mají mnohem více obliby a návštěvy“.¹⁶² Na stejný fakt poukazují i úvodní stránky libret oper, provedených Locatelliho společností v Praze, které mezi lety 1748-1750 (počátek roku) neuvádí přítomnost baletů mezi jednotlivými dějstvími opery seria, jak bylo v této době běžně zvykem.¹⁶³

2) Metastasiova libreta se obecně vyznačují velkou bohatostí scény. Tyto požadavky však mohly být naplněny pouze ve velkých divadlech, „na menších scénách upravovali výpravu i komparserii přiměřeně svým silám, jak nasvědčují údaje v libretech zdejší [pražské] opery“, dodává O. Kamper.¹⁶⁴ Toto zjednodušení můžeme vyčíst z udaných scénických poznámek o vzhledu scény, jako např. na úplném počátku opery - srov. původní římskou a Rutiniho verzi:

Metastasio/Vinci	Rutini
Gran portico del palazzo reale corrispondente alle sponde dell'Eufate. Trono da un lato, alla sinistra del quale un sedile piu basso per Tamiri. In faccia al suddetto trono tre altri sedili. Ara nel mezzo col simulacro di Belo deita de' Caldei, gran ponte praticabile con statue, navi sul fiume, vista di tende e Soldati su l'altra sponda.	Luogo magnifico con ara nel mezzo, e simulacro del Sole. Trono da una parte, alla sinistra del quale un sedile piu basso per Tamiri. In faccia al suddetto trono tre altri sedili. ŠKRT

Tab. 5: Scénické poznámky v 1. scéně 1. dějství ve Vinciho a Rutiniho zpracování.

¹⁶¹ Volek, Tomislav. „Giovanni Battista Locatelli“. *Grove music online*

¹⁶² Helfert, Vladimír. *Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa, 1916. s. 201

¹⁶³ V období 1750-51 pak byl hlavním choreografem Giovanni Bartolotti, v l. 1752-54 Giuseppe Cinti a v r. 1754 je uveden Gasparo Cascioni. Od r. 1754 bylo těžiště repertoáru v opeře buffa.

¹⁶⁴ s. 74

Popis v Rutiniho libretu je, jak vidíme, daleko chudší. Konečný vzhled scény bohužel nemůžeme přímo porovnat, protože se z premiéry nedochovala žádná kresba ani konkrétní popis; alespoň udaný příklad však omezení rozpočtu ve vzhledu scény naznačuje.

Naopak ale Zoppisova opera *Il Vologeso*, provedená v Praze jen o rok později než *Semiramide riconosciuta*, vykazovala velké upřednostnění jevištního vzhledu, jak píše noviny *Prager Post-Zeitungen*¹⁶⁵ (v překladu): „Také výdaje na tuto operu dospěly mnohem výš než jindy, jak pokud jde o výzdobu divadla, tak o nové kostýmy, jež by bylo možno předvádět i na těch nejslavnějších divadlech.“ Tento popis tedy jasně naznačuje, že bohatost scény při jiných představeních standardem nebyla.

3) Ušetřit se dalo i omezením množství účinkujících, ať už se jednalo o zpěváky ve sboru, nebo o komparsisty. V tomto případě šlo o škrty v bojových nebo davových scénách a - v některých operách i - o vyjmutí tradičního závěrečného sboru. Z dostupných libret oper, které byly provedeny v Praze za Locatelliho doby, Rutiniho další opera premiérována v Praze (při karnevalu r. 1750), *Allessandro nell'Indie*, škrta závěrečný sbor a celá opera tak končí árií. To je možnost, jak ušetřit, a zároveň neporušit celkovou atmosféru opery, která se odehrává za války, takže obraz vojenského tábora (davová scéna) v tomto případě kvůli své dějové důležitosti nemohl být ignorován, tj. je zachován. V jiných operách této doby ale nacházíme škrty ve formě snížení počtu účinkujících. Je tomu tak např. u Gluckova *Ezia* (premiéra taktéž při karnevalu 1750 v Praze), kde¹⁶⁶ ve druhé scéně prvního dějství není zahrnut kompars (resp. ve scénické poznámce chybí „popolo“).¹⁶⁷ Stejně tak Zoppisova úprava libreta opery *Il Vologeso*, která se v Praze provedla při karnevalu r. 1753, škrta scénickou poznámku v osmé scéně třetího dějství, že jedna z hlavních postav, Lucio Vero, je „accompagnato da tutta la sua numerosa corte“¹⁶⁸.

¹⁶⁵ citováno v: Jonášová, Milada. „Italští operní skladatelé v Praze“ - *Harmonie online* (21. 4. 2009), <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/italsti-operni-skladatele-v-praze.html>

¹⁶⁶ při porovnání s původní Porporovou verzí z Benátek z r. 1728

¹⁶⁷ Sice se s v této i v 1. scéně 3. dějství objevují „soldati vincitori“, ale ti mohou být suplováni např. dvěma vojáky na scéně - nemusí zde být celé mužstvo. Libreto však tyto údaje (v textu i ve vyobrazení postav) neuvádí.

¹⁶⁸ Celá opera pak končí kvartetem místo sboru, ale tento jev přetrvává už z libreta.

4.3 Zpěváci Rutiniho pražské premiéry a jejich postavy v kontextu jiných hudebních zpracování

V této kapitole se věnujeme základní orientační charakteristice zpěváků, kteří zpodobnili postavy Rutiniho opery *Semiramide riconosciuta* v Praze roku 1752.¹⁶⁹ Zkoumáme jejich pěveckou dráhu, jak dlouho a v jak prestižních operních centrech působili, v jakém okamžiku své kariéry se ocitli v Praze a jaké byly jejich dosavadní pěvecké zkušenosti. Studium pražských libret nám dále umožňuje rekonstruovat přibližnou délku jejich pobytu v Praze, jež může souviset i s oblibou u zdejšího publika. Jedinou příležitostí vzhledu do vokálních profilů a schopností těchto interpretů nabízí srovnání árií v Rutiniho *Semiramide* a v Zoppisově *Il Vologeso*, tj. jediné opeře, o které víme, že měla totožné obsazení a jejíž partitura se dochovala.¹⁷⁰ Další rovinou, kterou alespoň částečně sledujeme a zahrnujeme do našich analýz, jsou interpretační tradice jednotlivých rolí v zhudebnění *Semiramide riconosciuta*.

Semiramide - Livia Segantini (soprán):

Sartori postihuje období její operní kariéry mezi l. 1746 a 1770, kdy zpívá zpravidla ve velmi prestižních operních centrech (hlavně v severní/střední Itálii – Florencie, Benátky, Bologna ad., ale např. i v Londýně), z čehož můžeme usuzovat, že do Prahy přijíždí již jako zkušená zpěvačka, ale stále je v první polovině své kariéry. U Locatelliho se vyskytuje zřejmě jeden a půl sezóny, resp. minimálně od podzimu 1752 do karnevalu 1754. Poslední doklad o jejím účinkování před příchodem do Prahy sice máme z 29. 4. 1751 (opera *Lucio Papirio* v Reggiu¹⁷¹), ale vzhledem k tomu, že se neobjevuje v obsazení předchozích pražských oper (viz poznámky pod čarou – začátek kapitoly 4), je pravděpodobné, že *Semiramide* byla její první operou provedenou v Praze. Poslední stopou po jejím zdejším účinkování je libreto pasticcia *Il Tigrane* z karnevalu 1754.

Kromě *Semiramide riconosciuta* provádí v Praze s Locatelliho společností i již zmíněnou Zoppisovu operu *Il Vologeso* (postava Berenice; karneval 1753) a pasticcio

¹⁶⁹ Opíráme se především o již citované dílo Claudia Sartoriho a vlastní pražská libreta.

¹⁷⁰ Uložena v Sächsische Landesbibliothek Dresden pod signaturou Mus.3038-F-1.

¹⁷¹ Zde zpíval mj. i představitel Rutiniho Mirtea N. Peretti. Avšak vzhledem k tomu, že u Perettiho máme doloženo ještě jedno pozdější představení před Rutiniho *Semiramide*, není pravděpodobné, že by do Prahy tito dva zpěváci přišli společně.

Antigona (postava Antigony; podzim 1753), které bylo již předtím tohoto roku uvedeno při jarních trzích v Lipsku.¹⁷²

Coby Rutiniho *Semiramide* dostává Segantini pět árií, což je plný počet původního libreta,¹⁷³ a pohybuje se tak ve středu rozmezí 4-6 árií, které předepisují této postavě různí skladatelé (viz příloha 1). Rutiniho partitura naznačuje, že se zřejmě jednalo o zpěvačku, která byla schopná velkého dramatického výrazu a pravděpodobně zvládala velké skoky v melodii v rychlých tempech, ve kterých se pohybuje většina jejích árií v této partituře. Při pohledu na její árie v *Il Vologeso* můžeme dále odušit hlasovou pohyblivost při dlouhých koloraturách (mj. s komplexním rytmem) i schopnost kantilény. Rozsah hlasu musel být minimálně d¹-c³.

Scitalce - Giuseppe Ricciarelli di Roma (kastrát, soprán):

Sartoriho soupis libret ukazuje pěvecké působení Giuseppe Ricciarelliho ve významných operních centrech, převážně však v Římě (po Praze se vydává do Londýna a svou kariéru zakončuje ve Florencii), a to mezi l. 1738 a 1763. Můžeme tedy předpokládat, že byl o něco starší, než Livia Segantini.

V Praze pobývá minimálně rok, možná déle. První záznam o jeho vystoupení v Praze je z karnevalu r. 1752 (pasticcio *Il Re pastore*, ale je pravděpodobné, že zpíval i v Gluckově premiéře *Issipile* - provedena také o karnevalu 1752) a poslední doložené z karnevalu r. 1753. Je možné, že do Prahy dorazil již koncem r. 1751 (naposledy před jeho pražským působením je o něm zmínka z karnevalu r. 1751 v Římě, takže měl do podzimu čas se přesunout za Alpy); vzhledem částečné výměně obsazení Locatelliho společnosti na sezónu 1753/4 ale pravděpodobně nezůstal déle.

Zajímavostí může být, že již před svým pražským pobytem se v r. 1749 setkal v Benátkách s N. Perettim, představitelem Rutiniho *Mirtea*¹⁷⁴. V Praze pak ještě před *Semiramide* zpívá v již zmíněném pasticciu *Il Re pastore* a v Hasseho *Leucippovi*; se

¹⁷² Větší konexe Prahy s Drážďanami a Lipskem byly zatím prokázány za období divadelní společnosti bratrů Mingottiů (tj. dříve) a poté za Bustelliho doby (tj. později).

¹⁷³ Pouze jedna árie je vyměněna, viz kapitola o zhudebnění.

¹⁷⁴ Jednalo se o operu *Demofonte* J. A. Hasseho. V této opeře má Ricciarelliho postava, Cherinto, oproti původní verzi libreta, kde jsou 4 árie, jednu árii změněnou a jednu úplně vyškrtnutou. Místo toho má árii jiná postava, tak se zřejmě nejednalo o dramaturgický typ škrtu. Můžeme tedy uvažovat nad důvody, které mohly Hasseho vést k tomuto škrtu, samozřejmě včetně možné přítomnosti lepších zpěváků, než byl Ricciarelli. Tuto hypotézu se však zatím nepodařilo dokázat.

všemi ostatními Rutiniho zpěváky pak byl obsazen do Zoppisovy opery *Il Vologeso* (postava Vologesa) a do pasticcia *Il Dario*.

V Rutiniho *Semiramide* má postava Scitalceho přiděleno 5 árií, což je vyšší průměr v kontextu ostatních zhudebnění (viz příloha 1), a toto číslo plně koresponduje s důležitostí postavy v příběhu. Vyšší počet árií však mohl být ovlivněn i Ricciarelliho pěveckými kvalitami; Rutiniho i Zoppisova partitura naznačuje, že se jednalo o zpěváka s velkou pohyblivostí hlasu (o čemž vypovídají dlouhé koloratury, převážně stupnicovitého charakteru) i uměním kantilény a schopností práce s hlasem v delších notových hodnotách a držených tónech. Jeho pěvecký rozsah byl minimálně $a-a^2$ (přičemž v *Il Vologeso* najdeme i árii, která tento rozsah přímo kopíruje).

Tamiri - Agata Sani (soprán):

Podle Sartoriho soupisu působí Agata Sani na operních jevištích mezi l. 1743 a 1769; do Prahy se tedy dostává v době, kdy má za sebou poměrně dlouhou pěveckou zkušenost v prestižních operních centrech severní Itálie (Firence, Benátky ad.¹⁷⁵).

První záznam o jejím působení v Praze je až z Rutiniho *Semiramide*; příjezd dříve je nepravděpodobný. Nevíme o ní sice nic v období mezi karnevalem 1751, kdy je v Benátkách, a touto premiérou na podzim 1752, ale kdyby v Praze strávila již téměř celou sezónu 1751/2 (resp. cca od podzimu 1751), jistě by účinkovala spolu s Ricciarellim ad. minimálně v *Il Re pastore* a v *Leucippo*. Po Zoppisově *Il Vologeso* a pasticcii *Il Dario* je pravděpodobné, že pokračuje u Locatelliho společnosti: záznamy o Sani (a stejná situace je i u N. Perettiho, viz dále) z dalších dvou let ukazují na účinkování v Hamburku (popř. Schwerinu), Drážďanech a Lipsku, což jsou města, kam zajížděla Locatelliho společnost: „V letních měsících vystupovala [Locatelliho společnost] ve dvorní opeře v Drážďanech, během jarních a podzimních veletrhů v Lipsku (1753-56) a od listopadu 1754 do poloviny dubna 1755 hostovala v Hamburku.“¹⁷⁶ Nemůžeme sice s jistotou tvrdit, že tyto opery, ve kterých Sani a Peretti zpívali, tj. *Il mondo alla roverscia* o *Le donne che comandano* (Hamburk 1754), *Il Mondo della luna* Drážďany 1754), *Le Pescatrici* (Drážďany 1754), *Il Vologeso* (Hamburk 1755¹⁷⁷), *L'Arcadia in Brenta* (Lipsko 1755) a *Armida* (Schwerin

¹⁷⁵ Po své působení ve střední Evropě se vrací zpět do Itálie.

¹⁷⁶ Jonášová Milada. „Giovanni Battista Locatelli“, *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*

¹⁷⁷ Zde zpívá Sani oproti dřívější pražské produkci hlavní roli, tj. Berenice.

1755), provedla v těchto městech právě Locatelliho společnost, protože Sartori neuvádí jméno impresária ani v jakém období roku byly opery provedeny, nicméně je to velice pravděpodobné, a to i z toho důvodu, že obsazení těchto oper (zvláště těch komických) je do určité míry shodné. V Praze však už Sani ani Peretti dále neúčinkují.

Počet árií její postavy v Rutiniho *Semiramide* je na nižším průměru, tj. tři árie (viz příloha 1), což je v souladu s Rutiniho důrazem na důležitost hlavních postav a naopak potlačováním vedlejších.¹⁷⁸ Rutiniho i Zoppisova partitura ukazuje na poměrně velký pěvecký rozsah této zpěvačky (minimálně h-cis³) a její árie málokdy výrazně klesnou pod rozsah dvou oktáv. V jejich áriích se často objevují rozsáhlé a běhavé koloratury či velice komplexně zdobená melodie.

Ircano - Francesco Boschi di Milano (tenor):

Sartori postihuje pěveckou kariéru Francesca Boschiho mezi l. 1738 a 1759, ale jeho seznam je daleko kratší, než už výše zmíněných kolegů. Může to být dáno tím, že se pohybuje zpravidla v jiných městech (např. se vůbec neobjeví v Benátkách), z nichž se pravděpodobně nezachovalo tolik libret.

U Locatelliho pobývá nejdéle ze všech zpěváků Rutiniho premiéry opery *Semiramide riconosciuta*. Vyskytuje se zde nejpozději o karnevalu 1752, kdy spolu s Ricciarellim zpívá v pasticciu *Il Re pastore* (a pravděpodobně i v Gluckově *Issipile*); stejně jako Ricciarelli však mohl být v Praze už dříve, protože naposledy je o něm zmínka v záznamu o karnevalu v Cremoně r. 1751. Po již zmíněném Hasseho *Leucippovi* a Rutiniho *Semiramide riconosciuta* zpívá ještě se všemi ostatními v Zoppisově *Il Vologeso* (postava Lucia Vera) a pasticciích *Antigona* a *Siface*. Zdejší působení završuje účinkováním v Zoppisově *Siroe, re di Persia* v pasticciu *Il Tigrane*. Po tomto představení se zcela mění obsazení společnosti, takže přestože další doklad o Boschiho působení máme až z Milána r. 1756, jeho odjezd z Prahy později je nepravděpodobný.

Postavu Ircana už před Rutinim ztvárnil v pasticciu z Vicenzy z r. 1749. Jedná se o jedno z nejvíce zkrácených zpracování - původní libreto je zkráceno cca na polovinu (velké škrtky v recitativech; pouze 19 árií a 1 duet) - a tak nepřekvapí, že z původního počtu

¹⁷⁸ Méně árií (tj. dvě) už má Tamiri pouze ve zpracování, která obecně hodně zkracují původní libreto, tj. Hasseho verze pro Prahu 1746 (bohužel však nemáme partituru na případná porovnávání), Myslivečkova verze pro Prahu 1768 a Sartiho verze pro Benátky taktéž 1768.

šesti árií, které dostává Ircano od Vinciho, ho toto pasticcio snižuje na tři.¹⁷⁹ Z tohoto důvodu (a mj. také proto, že postava Mirtea zaznamenává stejný pokles v počtu árií) neuvažujeme o škrtech árií z důvodu nízkých interpretačních schopností zpěváka.

Rutini této postavě přiděluje 4 árie, což můžeme považovat za průměrný počet (viz příloha 1), a sám Metastasio při svém přepracování r. 1753 počet árií Ircana snižuje na tři. I vzhledem k pravděpodobným vysokým kvalitám tohoto zpěváka, na které poukazuje Rutiniho i Zoppisova partitura (velká pružnost hlasu, schopnost zpívat velké intervaly v rychlých tempech a umění *bel canta* také v pomalých pasážích; minimální rozsah c-c²), není pravděpodobné, že by tyto škrty árií měly souvislost s jeho interpretačními schopnostmi.

Překvapujících je však šest árií, tj. ještě o jednu víc, než mají hlavní postavy (!), které Ircanovi (a také Mirteovi, viz dále) svěřuje Vinci. To je dáno pravděpodobně prestiží zpěváka, který tuto roli zpíval: Gaetano Berenstadt (1687-1734) byl velice uznávaným kastrátem (alt). Ačkoliv byl v roce Vinciho premiéry již téměř na konci své kariéry (naposledy zpívá o karnevalu 1734), měl za sebou už slavné spolupráce s G. F. Händelem v Londýně, Vincim, Sarrim, Hassem aj. v Itálii. Jak zmiňuje Lowell Lindgren, „Gaetano apparently sang in 55 dramatic works, 33 of which were freshly composed, during his 27-year career“.¹⁸⁰ Vysoký počet árií Ircana ve Vinciho zpracování tedy nepřekvapí i vzhledem k informaci, že „in Italy he [Berenstadt] sang from four to eight solos or duets in each opera“.¹⁸¹

Naopak zvláštním jevem je velice nízký počet árií Ircana v *Semiramide riconosciuta* N. Porpory (1729): pouze 1 árie! Přitom Giuseppe Maria Boschi (1698-1744; bas), který tuto postavu ztvárnil, byl taktéž velice uznávaným zpěvákem (mj. také spjatý s dílem G. F. Händela) a vzhledem k prohlášení Wintona Deana „‘And Boschi-like be always in a rage’ points to the style in which he excelled. He usually played villains or tyrants, and the power and agility of his voice encouraged Handel to accompany many of

¹⁷⁹ Je ale zajímavé, že i přes škrty poloviny árií Mirtea a Ircana kopíruje pořadí zpěváků v libretu Vinciho, tj. Sem, Mir, Irc, Sci, Tam, Sib.

¹⁸⁰ Berenstadtovy pěvecké kvality popisuje Lindgren i konkrétněji: „His arias are usually blustery, filled with jagged leaps and with melismas of only moderate length. Languishing solos and stepwise passagework are avoided. His range is usually an 11th (*a* to *d*’’) and rarely a 13th (*g* to *e*’’).“ heslo „Gaetano Berenstadt“, *Grove music online*

¹⁸¹ *Ibid.*

his arias with energetic counterpoint...“¹⁸² bychom řekli přímo se hodícím ke ztvárnění postavy Ircana. Ale Porporova *Semiramide riconosciuta* byla (podle Sartoriho soupisu) pravděpodobně poslední opera, ve které Boschi vystupoval, a tudíž nelze vyloučit určité hlasové vyčerpání;¹⁸³ navíc, postavu Mirtea v této verzi navíc ztvárnil Farinelli (viz dále).

Zajímavý je pak nárůst v počtu árií Ircana v Porporově přepracování pro Neapol r. 1739, kde tuto postavu představil méně proslavený zpěvák, Angelo Amorevoli.¹⁸⁴ Jeho árie (a to zvláště árie „Maggior follia non v’e“) však ukazují, že se muselo jednat o velice technicky zdatného zpěváka (objevují se zde rozsáhlé běhavé koloratury, velké melodické skoky i dlouhé držené tóny). Možná i proto byl posléze angažován do stejné role i v Galuppiho *Semiramide riconosciuta* z r. 1749, kde se mu dostalo dokonce největšímu počtu árií ze všech postav.

Mirteo - Nicolo Peretti (kastrát, alt):

Nicolo Peretti, zpěvák „s hezkou postavou a krásným kontraltem“,¹⁸⁵ do Prahy přichází pravděpodobně až na Rutiniho premiéru *Semiramide riconosciuta* (ještě o karnevalu 1752 byl v Turíně) a dále jsou jeho cesty totožné s Agatou Sani (jeho zdejší působení tedy zahrnuje období od podzimu 1752 do karnevalu 1754, viz výše).¹⁸⁶ V době příjezdu do Prahy už má za sebou stejně dlouhou severoitalskou pěveckou praxi (i cca stejný počet odzpívaných titulů) jako Livia Segantini (Sartori uvádí rozmezí l. 1746-1776), se kterou se dokonce setkal už dříve v opeře *Lucio Papirio* v Reggio (r. 1751).¹⁸⁷

Rutini dává Perettiho postavě Mirtea tři árie, tedy stejný počet jako Ircanovi, (tj. celkově nižší průměr, viz příloha 1), což koresponduje s hypotézou, že vedlejší postavy mají u Rutiniho menší důležitost v hierarchii příběhu (podobně Metastasio při svém přepracování r. 1753 omezuje počet árií této postavy na čtyři). Vzhledem k výše naznačeným pěveckým zkušenostem Perettiho ve významných operních centrech se zdá,

¹⁸² heslo „Giuseppe Maria Boschi“ v *Grove Music online*

¹⁸³ A to i přesto, že v té době ještě nebyl nijak starý. Berenstadt byl v té době starší.

¹⁸⁴ Pravděpodobně se také jednalo o stejného zpěváka, který zpíval v Gluckově verzi *Semiramide riconosciuta* Mirtea - přestože je zde uveden jako Angelo Amorevoli. Nasvědčovalo by tomu velké množství koloratur a vůbec celková náročnost árií, které se od Glucka dostává této postavě.

¹⁸⁵ z deníku hraběte z Vrtby

¹⁸⁶ V Zoppisově *Il Vologeso* ztvárňuje postavu Aniceta.

¹⁸⁷ Po období, kdy pobývá ve střední Evropě, odchází do Londýna.

kvality zpěváka při snižování počtu árií této postavy nehrály roli¹⁸⁸. Jinak je tomu ovšem v původní Vinciho římské verzi, ve které má Mirteo (stejně jako Ircano) 6 árií! Tento vysoký počet je zde jistě opět dán personou zpěváka: kastrát Carlo Scalzi, který Mirtea poté ztvárnil i v Händelově pasticciu v Londýně r. 1733¹⁸⁹, byl světovou hvězdou své doby (přestože v Londýně příliš nezazářil, jak uvádí Winton Dean¹⁹⁰), často interpretoval Vinciho opery¹⁹¹ a navíc byl pravděpodobně velkým oblíbencem samotného Metastasia, který „bracketed him with Farinelli as ‚incomparable‘“¹⁹².

Toto porovnání je velice příznačné, protože v Porporově „konkurenční“ *Semiramide* z r. 1729 zpíval Mirtea právě Farinelli. Zřejmě proto se této postavě dostává taktéž šesti árií (možná na úkor árií Ircana), které jsou navíc plné technicky obtížných úseků. Toto přizpůsobení opery pěvecké hvězdě je zřejmé i z toho, že pro neapolskou verzi r. 1739 Porpora počet árií Mirtea snižuje na čtyři.¹⁹³

Sibari - Antonio Pereni (tenor):

Antonio Pereni zůstává v Praze pravděpodobně pouze jednu sezónu, tedy 1752/3. Je sice možné, že do Prahy přijel již dříve a odjel později, protože Sartori u jeho jména uvádí celkem pouze čtyři tituly, a to pouze z r. 1745 z Hamburku a poté až z Prahy (*Il Vologeso* – postava Flavia, pasticcio *Il Dario*), krátký pobyt však nachází rezonanci v již citovaném lakonickém posouzení Pereniho kvalit hrabětem z Vrtby. Jako „špatný tenor“, zvláště v porovnání s ostatními, patrně nevzbudil v Praze příliš entusiasmů a Locatelli již neviděl důvod jeho kontrakt obnovovat.

Rutini nechává postavě Sibariho dvě árie (z celkových tří od Vinciho), což je průměrný počet v porovnání s ostatními skladateli (viz příloha 1). Tyto árie jsou však znatelně jednodušší a kratší, než je tomu u ostatních postav, na což poukazuje i jejich rozsah v Rutiniho i Zoppisově partituře, tj. f-h¹.

¹⁸⁸ Perettiho árie v Rutiniho i Zoppisově partituře ukazují, že musel být schopen běhavých koloratur, ale hlavně krásné pomalé kantilény. Rozsah jeho hlasu byl minimálně g-fis2.

¹⁸⁹ a mj. zpíval i Scitalceho v Giacomelliho verzi *Semiramide riconosciuta* v Milanu 1730

¹⁹⁰ heslo „Carlo Scalzi“ v *Grove Music online*

¹⁹¹ Markstrom

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Velice málo árií (pouze 2) pak má postava Mirtea v Lampugnanim 1741 (zde ho ztvárnil Gioacchino Conti, detto Gizziello), v Myslivečkově a Sartim, kteří však mají obecně málo árií.

5. Rutiniho opera *Semiramide riconosciuta*

5.1 Partitura z Drážďan

Jediná dochovaná partitura Rutiniho opery *Semiramide riconosciuta* je nyní uložena v Sächsische Landesbibliothek Dresden (sign. Mus.3329-F-1)¹⁹⁴. Jedná se o cca 300 stránkový pramen v jednom svazku.

Do Drážďan se tato partitura dostala jako sbírkový opis, který mohl sloužit pro koncertní provozování. Nasvědčuje tomu jeho rozsah, tj. zahrnutí pouze árií (recitativy by se při koncertním provozu neuplatnily), a dále i několik poznámek/korektur modrou tužkou, které jsou do této partitury vepsány (většinou se jedná o drobné korekce bassa continua¹⁹⁵). Zda se podle této partitury ale opravdu hrálo, nyní nemůžeme potvrdit.

Porovnáním této partitury s pražským libretem nadále můžeme téměř s jistotou prohlásit, že tyto árie byly součástí Rutiniho premiéry v r. 1752 v Praze,¹⁹⁶ což je pravděpodobné i vzhledem k velice úzkým operním vztahům mezi Prahou a Drážďanami v 18. století (viz kapitola o pražské premiéře).

¹⁹⁴ nyní dostupná na imslp.org

¹⁹⁵ Upravovatel nijak nezměnil harmonii; úpravy se týkají zjevných chyb v původní Rutiniho partituře, popř. dosažení plnosti akordu.

¹⁹⁶ Nachází se zde pouze drobné odchylky:

- u árie Tamiri „Che quel cor“ (I/5) text v partituře kopíruje Metastasia, v libretu je mírně změněn
- drobné změny frází, či jednotlivých slov, které mají stejný význam (nejspíš se jednalo o počty slabik nebo přízvuky jednotlivých slabik):
 - „Vieni, che poi sereno“ (Sib, II/7...pozměněn text tří veršů)
 - „In braccio a mille furie“ (Mir, III/2...výměna slova „onor“ z libreta za „amor“, ale při opakování tohoto verše je již „onor“, tj. tak, jako v libretu...)
 - „Fuggi da gli occhi miei“ (Sem, III/5...v partituře „traditor“ místo „ingannator“, jak je v libretu)
 - „Odi quel fasto“ (Sci, III/7...v partituře „vedi“ místo „scorgi“, jak je v libretu)

5.2 Vybrané rysy Rutiniho hudební řeči

Rutiniho *Semiramide riconosciuta* vykazuje v mnoha směrech typické rysy opery seria. Hlavní charakteristikou je snaha o kontrast, který se odehrává v rámci jednoho čísla i větších celků. Tomu odpovídá také celková stavba opery seria, tj. jako řetězec po sobě jdoucích recitativů a árií, které sazebně představují výrazné hudební protipóly. Důraz je kladen na árie, které pro zpěváky představují možnost ukázat své pěvecké přednosti a dovednosti, proto se zde často objevuje velké množství koloratur a jiných technicky obtížných pasáží. Hlavní slovo má tedy hudba, které je podřízen text. O tom svědčí i promyšlení posloupnosti árií ne na základě návaznosti na text, ale na základě představení kontrastních afektů, jež jsou dány tóninou, instrumentací a sazbou. Hudební kontrast je však vytvořen i na menších plochách, resp. v rámci árií. Stále převládající forma da capo (popř. dal segno), dělicí se na tři/pět částí, totiž po uvedení základního afektu árie záhy představí opačný afekt v části B, než se opět vrátí k původnímu.

Přechod od baroka ke galantnímu stylu měl za následek zjednodušení harmonie a výhradní používání durových tónin; bohatší harmonický pohyb je vyhrazen zpravidla pouze pro výjimečné dramatické okamžiky. Typické zastoupení orchestru této doby, které Rutini taktéž dodržuje, jsou dva hoboje, dvě flétny, dva lesní rohy, dvě trubky, smyčce a basso continuo, přičemž většina árií je prezentována pouze se smyčci a b.c.

Je však důležité zmínit, že polovina 18. století v opeře seria také představuje období počátků operní reformy, jejíž prvky začínají prostupovat díly některých skladatelů. Jsou jimi hlavně snaha o přirozenost, se kterou souvisí mj. velká redukce koloratur v áriích, větší propojení recitativů a árií zakomponováním recitativů *accompagnato*, a větší důraz na spojení hudby a textu, včetně větší promyšlenosti charakterizace postav.

Rutiniho partitura opery *Semiramide riconosciuta* na promyšlenost na úrovni stavební (zhudebnění velkých celků - použití kontrastních prvků, gradací a degradací), charakterizační (hudební charakterizace postav) i dramatické (souvislost hudby s textem libreta) poukazuje také. To se projevuje ve vykreslení drobných detailů¹⁹⁷, v hudebním umocnění významu mnoha míst textu i občasným zapojením méně tradičního způsobu

¹⁹⁷ V některých případech se jedná až o slovní hříčky, jako např. v árii „Tradita, sprezzata“, která je v g moll, použije Rutini na slovo „maggior“ náhle akord D dur.

zhudebnění. Některé Rutiniho oblíbené prvky bychom však naopak zařadili spíše k posledním dozvukům baroka.¹⁹⁸

Příkladem barokních vlivů v Rutiniho áriích je jeho časté používání mollových tónin a ve velkém počtu árií i velký důraz na pestrost harmonické složky, což je v tvorbě opery seria této doby, jak bylo naznačeno výše, méně častý jev. I v Rutinim však durový tónorod v áriích převládá, v mollové tónině jsou komponovány pouze dvě („Tradita, sprezzata“ a „Voi, che le mie vicende“). S mollovými částmi se však relativně často setkáváme v dalším průběhu árií, a to při opakování textu první strofy (tj. zpravidla část A') nebo v kontrastní části B, která u Rutiniho moduluje někdy i do vzdálenějších tónin, než je tradiční subdominanta, dominanta, paralelní nebo stejnojmenná stupnice. Řada z těchto árií se navíc vyznačuje velkými modulačními plochami (převážně se jedná o chromatické modulace), a to i několikrát v rámci jedné části (viz dále), či místy, které mezi durovým a mollovým tónorodem oscilují.

Velice nápadně se v celé opěře ukazuje i Rutiniho zájem o kontrapunkt, který se s postupujícím věkem ještě prohlubuje, jak dokazuje korespondence s padrem Martinim. Jako projev tohoto zájmu a zároveň „pozůstatek“ starších tradic, běžný ještě v dílech A. Scarlattiho či G. F. Handela, lze chápat Rutiniho kratší imitační plochy, které přinášejí ozvláštnění a mj. i hudební kontrast s homofonně založenými sousedícími částmi. (Zpravidla se jedná o imitaci zpěvní linky *bassem continuum*, ale někdy nacházíme i několikačetné imitace, na nichž se podílí i svrchní smyčcové nástroje.¹⁹⁹) V některých případech bychom se mohli připojit i k výkladu Reinharda Strohma, který – v souvislosti s Hasseho operami –, v užití imitačních figur místy spatřuje vyjádření „conflicting thoughts“²⁰⁰ postavy (viz též následující kapitola). To, že se jednalo o Rutiniho oblíbený kompoziční prostředek, dokládá jeho použití i v jiných skladbách, jako např. v kantátě *Lavinia a Turno* (1756), kterou Rutini zkomponoval také v Praze a dedikoval ji hraběti Šporkovi. V poslední árii, kde basso continuo s violou imitují zpěvní linku a housle, hlavní hrdinka Lavinia mj. prohlašuje: „confuso e disperato mi trema in petto il cor“. Náznaky

¹⁹⁸ Všechny tyto zmíněné aspekty jsou pojednány na konkrétních příkladech v kapitole 5.3, která se zabývá vybranými áriemi z hlediska charakteristiky postav hudebními prostředky.

¹⁹⁹ např. v Ircanově árii „Maggior follia non v'e“ (I/6)

²⁰⁰ Strohm, „The Rulers and States in Hasse's *drammi per musica*, s. 283.

polyfonického zpracování spolu s neustálým střídáním směru pohybu melodie tak podporují dojem zmatku (a možná i rozporuplnosti pocitů), které svírá srdce hrdinky.



Obr. 1: Začátek poslední árie z kantáty *Lavinia a Turno*.

Instrumentačně se pak Rutini, jak již bylo naznačeno, drží rutinního obsazení dva hoboje, dvě flétny, dva lesní rohy, dvě trubky, smyčce a basso continuo. Většina scén se odehrává pouze se smyčci, ale árie některých postav bývají obohaceny i o dechové nástroje (Scitalce je zpravidla spjat s lesními rohy, ke kterým se přidávají hoboje, nebo flétny; Ircano má ve svých bojovných áriích hoboje a trubky; flétny a lesní rohy se vyskytují i v jedné árii Semiramide - viz dále). V některých případech toto instrumentační rozhodnutí souvisí i s výběrem tóniny, proto je např. Ircano spjat s C dur a Tamiri, která je vždy zpodobena pouze se smyčci, může mít všechny své árie v A dur.²⁰¹

V hudebních formách árií Rutini zpravidla zachovává dobové zvyky. Jak již bylo zmíněno, v této době ještě stále převládá forma árie da capo²⁰² (tzn. AB da capo nebo AA'B da capo), popř. árie s vypsáním návratem (tj. AA'BA''); častá je i forma dal segno (tj. po části B zazní text první strofy pouze jednou). Nejzákladnější schéma počítá s modulací do dominantní (popř. paralelní durové) tóniny na část A' a zpravidla do subdominantní nebo paralelní tóniny na část B. Takový základní typ u Rutiniho najdeme

²⁰¹ Tóninovou charakteristiku (tak, jak je definována Schreibem, Charpentierem, Mathessonem a jinými autory, jejichž vysvětlení se od sebe často výrazně liší) je třeba brát s rezervou, i když právě u postavy Tamiri se vzhledem k její funkci a chování v příběhu popis tóniny A dur jako zpodobení lyričnosti (Kamper, s. 82) a láskyplného sentimentu (McClymonds, *Grove music online*) velice hodí.

²⁰² Pokusy o jiné formy jsou spíše unikátními jevy.

také (např. árie „Fra l'affetto e fra la fede“ nebo „In braccio a mille furie“); jak jsme však již naznačili výše, u většiny Rutiniho árií v opeře *Semiramide riconosciuta* bývá tonální průběh daleko komplikovanější, což souvisí i s větší promyšleností formy. Text první strofy se u Rutiniho před zazněním části B objevuje nejčastěji třikrát, ale hudební struktura bývá komplikovanější, jak si můžeme povšimnout např. na čtyřdílné formě Scitalceho árie „Voi che le mie vicende“ (II/3)²⁰³:

A				A'			B		dal segno
a	b	a'	c	a''	d	c'	e	f	(pouze A')
T	VII	dur T	dur II		dur T - dur II	T - S	T	dur II	

Tato zajímavá hudební struktura je předznamenána již libretem: střídají se zde totiž adresáti jednotlivých veršů (Scitalce nejprve promlouvá k Mirteovi a Ircanovi, poté k sobě a v průběhu části B i k Semiramidě). Rutiniho zhudebnění je zde velice pestré a nápadité; hudba podporuje vyznění textu.

Větší míru vlastní interpretace textu demonstruje Rutini v Ircanově árii „Saper bramate“ (II/4, více viz kapitola 5), která je zároveň jakýmsi formovým atypem. Ircano si zde nejprve sám sobě položí řečnickou otázku, poté se otočí k Mirteovi, že mu vše vysvětlí, načež začíná vyprávět. Celková struktura²⁰⁴ je:

i	A	B		B'		B''
		b	c	b'	c'	b''
T		VI (paralelní)		dur III	VI (paralelní)	T

Forma této árie je tedy také předznamenána strukturací textu, ale i v tomto případě by ji bylo možné zhudebnit jako tradiční da capo árii. Rutini však jde originální cestou, aby tak co nejvíce umocnil vyjádření textu (viz dále). Originální je i jeho změna metra po části „i“ (z 2/4 na 6/8)²⁰⁵.

²⁰³ Velká písmena označují změny textu, malá hudební změny.

²⁰⁴ i=řečnická otázka, a=k Mirteovi, B=vyprávění

²⁰⁵ Další skladatelé, zhudebňující tuto árii, jako např. Gluck nebo Hasse, provádí změnu tempa a metra až po část „a“.

. Dále se zde objevují árie, které již první strofu po zaznění druhé neopakují (tzn. základní schéma AB). Děje se tak většinou v případech, kdy obě strofy vychází ze stejného melodického modelu, jelikož jejich text má podobný význam či na sebe významově navazují (např. „Non so, se piu t'accendi“). V těchto případech se však v průběhu árie zpravidla objevuje kontrastní oddíl již v rámci zhudebnění první strofy („Maggior, follia non v'e“).

5.3 Hudební charakteristika vybraných postav

Cílem této kapitoly je potvrdit či vyvrátit hypotézu, zda Rutiniho zhudebnění obohatilo psychologizaci postav, která utrpěla škrtů v libretu (zploštění charakterů postav viz kapitola o libretu). Vlastní analýza bude podpořena příklady z teorie o hudebních *topoi*, majících „associations both natural and historical, which can be expressed in words, and which were tacitly shared by the eighteenth-century audience“²⁰⁶, jak zmiňuje Allanbrook, která dále vysvětluje, že díky této metodě „[we] can articulate within certain limits the shared response a particular passage will evoke.“ Různorodost skladatelského přemýšlení o charakterizaci postav textu *Semiramide riconosciuta* odkryje srovnání s hudebním zpracováním tohoto libreta od jiných skladatelů, a to hlavně od Ch. W. Glucka. Součástí této kapitoly totiž bude mj. zkoumání toho, zda Rutini navázal po inspiraci libretem na Gluckovu verzi *Semiramide riconosciuta* i hudebně.

Budeme se zde zabývat do hloubky čtyřmi postavami, tj. Mirteem a Ircanem, Semiramide a Scitalcem (přičemž zbylé dvě postavy, tj. Tamiri a Sibariho, použijeme pouze jako referenční zdroje), které byly seskupeny do dvojic podle toho, jak jsou v této opeře konfrontovány a jak spolu souvisí. Mívají často árie za sebou (v případě Mirtea a Ircana je tak tomu dokonce vždy) a představují v určitých směrech charakterové nebo významové protipóly.

5.3.1 Ircano a Mirteo

Již od úplného začátku opery jsou Mirteo a Ircano profilováni jako přímé charakterové opaky: jeden jako poněkud prchlivý barbarský bojovník,²⁰⁷ druhý jako zdrženlivý kultivovaný milovník z královského rodu. Tato konstelace je dána již v libretu, a to v recitativech i ve většině árií. Partitura pak ukazuje, že většina Mirteových árií je koncipovaná lyricky v pomalém tempu a pouze se smyčci, které zdůrazňují jemnost této postavy; Ircano má naopak zpravidla rychlé (někdy i kolorатурní) árie s použitím dechových nástrojů – hlavně trubek, které dodávají na majestátnosti a mají bojovný

²⁰⁶ Allanbrook, s. 2.

²⁰⁷ Určitou divokost asociuje již výběr jeho jména, které je odvozeno od Hyrkánského pralesa. Odtud i spojení „tigre iracana“.

podtext (viz dále). Výjimkou je pouze árie „Saper bramate“ (II/4), jejíž text evokuje Ircanovo zamyšlení se nad vlastním chováním (což by divák od této postavy vzhledem k její celkové charakterizaci pravděpodobně nečekal), a árie „In braccio a mille furie“ (III/2), ve které se z Mirtea na chvíli stane odhodlaný vykonavatel pomsty. Pokud se skladatel nerozhodne některou z těchto árií vyškrtnout úplně (jako se tomu stalo např. v Gluckově zhudebnění,²⁰⁸ což následně vede spíše k černobíle vykresleným charakterům), může způsob jejich zhudebnění výsledný obraz postav výrazně ovlivnit. Abychom však mohli pochopit, co je pro tyto postavy netypické, musíme nejprve představit jejich charakteristické rysy.

Jak jsme zmínili v kapitole 3.5.2.2, psychologizační pestrost Ircana utrpěla zásahy do původního libreta. Libreto k Rutiniho opeře *Semiramide riconosciuta* zpodobňuje tuto postavu jako neurvalého bojovníka, aniž by poskytlo další (jakkoliv třeba myšlenkově schematické) vysvětlení jeho chování a vykreslení i jiné stránky jeho osobnosti; dokonce i jeho bojovnost je zde (vzhledem k menšímu prostoru pro vyjádření) potlačena. Hudební zpracování však poté přináší další významy, které naznačenou psychologickou charakteristiku dále modifikují.

Předpokladem Ircanovy hudební charakterizace jako ztělesnění „mužnosti“ a bojovnosti je již skladatelův výběr tempa, instrumentace, taktu nebo tóniny. Tyto základní hudební parametry představuje následující tabulka:

Árie	Tempo	Instrumentace	Takt	Tónina
„Maggior follia non v'è“ (I/6)	Allegro	smyčce, b.c.	4/4	B dur
„Talor se il vento freme“ (I/14)	Allegro molto	hoboje, trubky, smyčce, b.c.	4/4	D dur
„Saper bramate“ (II/4)	Andante	smyčce, b.c.	2/4, 6/8	C dur
„Il ciel mi vuole oppresso“ (III/1)	Allegro e staccato	hoboje, trubky, smyčce, b.c.	4/4	C dur

Tab. č. 6: Přehled árií Ircana a jejich vybraných základních hudební parametrů

²⁰⁸ Gluck škrtá Mirteovu árii „In braccio a mille furie“. V jeho podání se tedy Mirteo (přestože některé rozzlobenější pasáže má i v recitativě) jeví pouze jako oslabený milovník.

Jak si můžeme povšimnout, Ircano je v polovině svých árií instrumentačně spojován s trubkami, což vytváří kontrast k hudební charakterizaci ostatních postav, protože v áriích nikoho jiného tento nástroj nenalezneme. Použití trubek „evoke[s] warfare and soldiering“, jak vyjadřuje Monelle, který dále pokračuje, že „Intuitively, the significance of this [military] topic seems euphoric, manly, heroic, adventurous, evokative of noble deeds and reckless courage.“²⁰⁹ Hudební vyjádření mužnosti a smělosti, podpořené zařazením trubek, je příznačné pro „Talor se il vento fremé“ (dramatická árie příměru o chvění se skal a třesení větru; I/14), impulzivita a odvaha zase pro „Il ciel mi vuole oppresso“ (árie těsně před bojem s Mirteem ve třetím dějství, ve které přísahá, že se nikdy nevzdá; III/1).



Monelle tento druh melodie, která je založena na akordickém rozkladu, po vzoru Ernsta Tocha nazývá „masculine melody“ a dodává, že je nejčastěji používána „in motifs

²¹⁰ Strohm, „The Rulers and States in Hasse’s *drammi per musica*, s. 275.

of knights and heroes...in songs of masculine spirit“²¹². Znovu se zde tedy dotýkáme zpodobení síly mužnosti, která je podpořena i rytmizovanými akordickými rozklady v partech trubek, dodávající těmto místům fanfárovitý charakter (obr. 3).



Obr. 3: Výňatek z partů trubek Ircanovy árie „Talor se il vento freme“.

Impozantnost vyjádření je navíc podpořena 4/4 taktem, který se podle Allanbrook hodí k „expressing great, solemn and majestic matters“²¹³.

Podobně rozhodný a nebojácný projev přináší i úplně první Ircanova árie této opery, „Maggior follia non v'e“ (I/6). Tato árie, ve které Ircano vyjadřuje své rozhořčení nad dvorskými pravidly lásky v Babylónii, je podobně jako výše popsaná „Talor se il vento freme“, výrazem postavy, která si je jistá sama sebou a ničeho se neobává. Opět se objevují velice běhavé pasáže v rychlém tempu (ať už ve formě melismat²¹⁴, nebo v sylabičnosti), které árii (i postavě) dodávají na důležitosti. Průbojnost a naléhavost sdělení je daná už samotným hlavním hudebním motivem, který je založen na oktavovém skoku nahoru a poté jeho vyplněním stupnicovitým pohybem dolů (viz zpěvní linka obr. 4).



Obr. 4: Začátek zpěvní linky Ircanovy árie „Maggior follia non v'e“ (v ukázce zhudebněna slova: „Maggior follia non v'e che per godere un di“).

²¹² *The Sense of Music*, s. 38.

²¹³ Allanbrook, s. 17.

²¹⁴ Je třeba vyzdvihnout zvláště harmonickou zvukomalebnost při koloratuře na slovo „tiranna“, které je tímto zdůrazněno, a tím umocněna i Ircanova naštvanost.

Dublování zpěvní linky houslemi umocňuje jasnost a přesvědčivost Ircanova vyjádření; jeho rozhořčení je pak intenzifikováno opakování energické hlavy tématu, imitovaném bassem kontinuem.

V Gluckově zpracování hudba vytváří velice podobný dojem o této postavě a dokonce se u obou skladatelů podobá i hlavní melodická linka (obr. 5)!



Obr. 5: Začátek zpěvní linky v Gluckově zpracování árie „Maggior follia non v'e“.

Vzhledem k tomu, že v ostatních dostupných zhudebněních tohoto libreta žádnou podobnost nenacházíme, a naopak mezi Rutinim a Gluckem jich pozorujeme více (viz i dále) nabízí se otázka, zda Rutini Gluckovu operu neslyšel či neměl příležitost poznat některé árie a některými prvky se inspirovat.

Jak již bylo zmíněno, Ircano však má dále i árii, která se vymyká ostatním popsaným výše. V „Saper bramate“ (II/4) si Ircano nejdříve klade otázku, zda je vůbec schopen milovat, a poté Mirteovi vysvětluje, jaký je, jaký má přístup k lásce a že se nedokáže změnit. Vzhledem k tomu, že samotný text nijak nevypovídá o tom, nakolik je tato postava do svého sdělení emocionálně zaangažovaná, mají skladatelé vcelku široké možnosti zhudebnění této árie. O tom, že se tento text dá hudebně pojmout různě, svědčí i zpracování Rutiniho a Glucka. (Pomineme-li tedy zajímavou formu této árie, která je daná již libretem, a kterou oba skladatelé vnímají podobně, viz předchozí kapitola.)

Gluck přichází se staccato doprovodem ve smyčcích (zvláště ze začátku Ircanova vysvětlování), který podle McClymonds často naznačuje „a light-hearted aspect“²¹⁵ (obr. 6).

Tento způsob doprovodu i způsob konstruování melodické linky vyznívá ironicky, což je v souladu s charakteristikou Ircanovy osobnosti, jakou jsme doposud poznali v jeho předchozích promluvách.²¹⁶ Zároveň ale taneční charakter ukázky a určitá sofistikovanost

²¹⁵ McClymonds, Marita P. „Opera seria? Opera buffa? Genre and style as sign“, in: *Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Mary Hunter, James Webster (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 1997. s. 223.

²¹⁶ Navíc Ircanovu promluvu „l'istesso Ircano sempre saro“ na závěr árie zhudebňuje v daleko rychlejším tempu, jakoby se v této postavě odkryla jakási trucovitost.

hudební výpovědi, daná trylky, nezapadají do obrazu neurvalého barbara: jeho způsob ironie je promyšlenější a inteligentnější.



Obr. 6: Začátek Ircanovy promluvy k Mirteovi v Gluckově zpracování Ircanovy árie „Saper bramate“ (na slova „mi da diletto altrui dolore“).

Naopak Rutini způsobem konstruování pěvecké melodické linky, která je založena na kantiléně, i výběrem doprovodu, který přináší dojem kontinuity, podpořené ještě výběrem 6/8 metra, vytváří atmosféru poklidného plynutí vyprávění i Ircanovu sebejistotu ve své výpovědi (obr. 7).

Obr. 7: Začátek Ircanovy promluvy k Mirteovi v Rutiniho zpracování Ircanovy árie „Saper bramate“ (na slova „mi da diletto altrui dolore“).

Rutini se zde ukazuje jako hudebně invenční skladatel s dramatickým citem. Rétorické i obsahové prvky textu velice dobře artikuluje melodická linka - střídají se zde úseky v postupech skoky s úseky založené na sekundových krocích (popř. úseky opakovaných tónů s protihlasy v orchestru, viz obr. 7). Toto zastavení melodie na jednom tónu po skoku z C dur do a moll naznačuje Ircanovu temnost, zlomyslnost, popř. snad i problematičnost jeho charakteru. Zvýšení intimity této části přispívá i instrumentace, tj. úseky, kdy basso continuo tvoří pouze sólové violoncello (viz obr. 7).²¹⁷ Tato absence cemballa má za následek ještě větší zjemnění zvuku, což vytváří velký kontrast k předchozím burácejícím a bouřlivým Ircanovým áriím.²¹⁸

V Gluckově i Rutiniho zhudebnění tedy nacházíme určitý kontrast v porovnání s ostatními áriemi této postavy. U Glucka se objevuje sarkasmus, u Rutiniho spíše určitá temnost jeho charakteru.

U Rutiniho postavy Mirtea můžeme pozorovat úplně opačný proces - Mirteo zde celou dobu hraje úlohu roztouženého, kultivovaného milovníka, ale v poslední árii je vyobrazen jeho výbuch hněvu. Této charakteristice odpovídají i základní hudební parametry jeho árií, které ukazuje následující tabulka:

Árie	Tempo	Instrumentace	Takt	Tónina
„Bel piacer saria d'un core“ (I/7)	Andante grazioso	smyčce, b.c.	alla breve	D dur; h moll
„Io veggo in lontananza“ (II/5)	Andante cantabile	smyčce, b.c.	4/4; 3/8	C dur; a moll
„In braccio a mille furie“ (III/2)	Allegro assai	hoboje, smyčce, b.c.	4/4	D dur; G dur

Tab č. 7: Přehled árií Mirtea a jejich vybraných základních hudební parametrů

Podobně, jako tomu bylo u postavy Ircana, má i většina Mirteových árií svůj typický ráz, který koresponduje se základní charakteristikou Mirteovy osobnosti, ale zároveň se zde objevuje jedno vybočení. V poslední árii si můžeme povšimnout výrazného

²¹⁷ Celá árie je naopak řešena pouze s doprovodem smyčců a bassa continua.

²¹⁸ Mj. se také jedná o jedinou Ircanovu árii, která není ve 4/4 taktu. O 2/4 taktu pojednává Allanbrook, že má „character which is still lighter, and more humble“. (s. 17)

Mirteo je však divákům představen árií „Bel piacer saria d'un core“ (I/7), která navazuje na Ircanovu árii „Maggior folia non v'è“ a vytváří tak první dojem velkého charakterového kontrastu mezi těmito dvěma postavami. Tato Mirteova árie svým lyrickým tónem přináší výraz introvertního roztoužení inteligentního milence, který touží po vnitřní síle, která by mu pomohla se dostat z jeho trápení. Celá árie je založená na jednom jednoduchém rytmickém motivu (obr. 8), který prostupuje celou árií, čímž jí dodává jednolitý ráz.



Z kompozičního hlediska se toto opakování stejného motivu za použití různých harmonických postupů ukazuje být velice dobrým prostředkem k vytvoření jasného významové odlišení hudebních ploch zhudebňujících verše s různým obsahem. V tomto ohledu je pak velice působivé vybočení do e moll při opakování úvodní strofy textu (viz obr. 9), které se po několika taktech formou tóninového skoku vrátí opět do původního D dur, což evokuje, jakoby se Mirteo na chvíli dostal do melancholického rozpoložení a najednou zase získal naději.



Naopak velké trápení vyjadřuje Mirteo v části B v h moll, a to hlavně při zhudebnění slov „barbara belta“, kde je využito chromatických postupů (viz obr. 10), které jsou podle McClellanda velice účinné jako „vehicle for expressing awe and fear [...] since it often involves the blurring of tonality and the introduction of dissonance“²¹⁹. Mirteovo

75

vyjádření utrpení a bolesti²²⁰ je ještě podpořeno typickou figurou lamenta, tj. sestupnou kvartou v bassu continuu (obr. 10).



Obr. 10: Výňatek z části B Mirteovy árie „Bel piacer“ (na slova „e che adori anche i disprezzi d'una barbara belta“).

Na podobném základě je pak založena i Mirteova árie „Io veggo in lontananza“ (II/5), která, ačkoliv zpočátku pozitivní, v části B zobrazuje bolest v mollovém tónorodu. Poklidná atmosféra je však narušována již v části A, např. zajímavým vybočením do z původní tóniny C dur do c moll (obr. 11).



Obr. 11: Vybočení do c moll v Mirteově árii „Io veggo in lontananza“.

Podobně, jako později uvidíme u postavy Scitalceho, se tak i u Mirtea objevuje určitá oscilace mezi optimistickým a pesimistickým náhledem na situaci.

²²⁰ Požití chromatiky v takovýchto místech bylo v této době běžným prvkem, jak naznačuje McClelland: „Chromaticism as a device by which composers could express pain and suffering was well-established by the eighteenth century.“ (s. 39)

Velký kontrast však přichází, jak už bylo naznačeno, v Mirteově poslední árii, „In braccio a mille furie“ (III/2). Hněv se v Mirteovi kupí už v průběhu 2. dějství, kdy je opakovaně odmítán Tamiri, ale naplno propukne až ve 3. dějství, kdy nejprve bojuje s Ircanem jakožto zrádcem, který chce unést Tamiri, a poté hlavně, co se dozví, že Scitalce je domnělým vrahem jeho sestry Semiramide (Mirteo byl ještě malý, když se odehrál onen incident mezi Semiramide a Scitalcem, a tak teď svou setru v přestrojení nepozná). Rozlícenost a hněv zobrazuje právě árie „In braccio a mille furie“, Rutinim zpodobněná opět jako stereotypní bravurní árie v D dur a v rychlém tempu. Oproti Ircanově árii *di bravura*, „Talor se il vento freme“, však tato Mirteova árie nemá tak dramatický a honosný náboj (což značí už např. absence trubek): zapojení stejných prostředků by mohlo příliš potlačit základní charakteristiky této postavy.²²¹ Rutini se zobrazením této extrémní polohy Mirteovy osobnosti dostává na hranu „únosnosti“ charakterizace této postavy: Rutiniho Mirteo ukazuje více tváří, je zajímavější a zároveň neztrácí životnost a uvěřitelnost. Podobně jako v Ircanově „Talor se il vento freme“ můžeme v orchestru pozorovat rychlé rozložené akordy a opakované tóny, které árii dodávají dramatičnosti. Zpěvní linka má naopak důstojný a majestátní charakter, který je dán rozloženými kvintakordy spíše v delších notových hodnotách, které poté přecházejí v rozsáhlé a běhavé, ovšem pevně konturované koloratury s množstvím neznačených akcentů, což jsou prvky, které v ostatních Mirteových áriích nenajdeme.



Obr. 12: Začátek zpěvní linky Mirteovy árie „In braccio a mille furie“ (na slova „in braccio a mille furie, sento che l'alma freme“).



Obr. 13: Jedna z koloratur z Mirteovy árie „In braccio a mille furie“ (na slova „sento che l'alma freme“).

²²¹ I když důvod mohl být i ryze technický, tj. že představitel Mirtea v Rutiniho premiéře možná neměl tak silný hlas, aby vynikl v přítomnosti trubek. V Zoppisově *Il Vologeso* postava Aniceta, kterou ztvárnil, má také árie se smyčci, popř. s přidáním hobojů a lesních rohů; trubky se neobjevují. Zde se však jako hlavní důvod zdá být hierarchie postav této opery (Aniceto je důvěrník Lucia Vera).

Ačkoliv jsou Ircano a Mirteo z hlediska libreta líčeni jako dva protiklady, tímto použitím podobných hudebních prostředků pro árie „In braccio a mille furie“ a „Talor se il vento freme“ (i když v případě Ircana samozřejmě daleko dramatictějších a výbojnějších) se tyto dvě postavy k sobě přibližují hudebně. Z toho můžeme vyvodit, že Rutiniho záměrem bylo pravděpodobně odstranit schematičnost zobrazení těchto postav, které vzniklo výrazným krácením, a dodat jim další dimenzi - Ircanovi temnější stránku, u Mirtea zdůraznit i více hrdinské rysy, bojovnost, když je třeba se postavit za blízké a za spravedlnost.

5.3.2 Semiramide a Scitalce

Zatímco charaktery postav Ircana a Mirtea jsou, jak jsme viděli v předchozí kapitole, charakterizačně jednotní, který je v průběhu obohacen o další psychologickou rovinu, postavy Scitalceho a Semiramide přímo staví na vnitřní mnohohrstevnatosti a osobnostní rozpolcenosti. Oba se nacházejí v situaci, kdy jim rozum přikazuje jeden postoj k věci, ale cit jim tuto rozhodnost kazí. Na tomto vnitřním rozporu je pak postavena celková dramaturgie zařazení jejich árií, ať už srovnáváme jejich vlastní árie jednotlivě, nebo navzájem: stejně tak jako Ircano a Mirteo mají i Scitalce a Semiramide árie často za sebou, aby tak vynikly určité kontrasty mezi nimi. Semiramide při všech příležitostech, kdy nemusí předstírat panovnickou majestátnost, neváhá vyjít své city a podlehnout jim. Její citové výlevy se však neprojevují naříkáním a lkaním o lásce (tato sféra je v této opeře vyhrazena primárně Mirteovi) - Semiramide není „slabá žena“ - nýbrž projevy zadržovaného vzteku a hněvu (který je však opět vykreslen jinak než u Mirtea, viz dále). Scitalce naopak ve většině svých árií snaží zachovat vyrovnanost a důstojnost, ale jak uvidíme na konkrétních příkladech, momenty zoufalosti a beznaděje problesknou i v hudebním zpracování jeho postavy. Jak vyjadřuje Ethnersson: „Scitalce is constructed with a flexible identity [...]: Scitalce's vacillation between reasons and passion makes him appear with two different identities. In public he is the suitor of Tamiri - who fails to behave appropriately - and in private (being on stage alone or soliloquizing) he is the unhappy lover of Semiramide.“²²²

²²² „Music as Mimetic Representation and Performative Act“, STM-Online vol. 11 (2008).

Různorodost hudebního vyjádření v rámci Scitalceho árií naznačují opět již základní hudební parametry Scitalceho árií, které ukazuje následující tabulka:

Árie	Tempo	Instrumentace	Takt	Tónina
„Vorrei spiegar l'affanno“ (I/4)	Andante cantabile	hoboje, lesní rohy, smyčce, b.c.	4/4; 3/8	D dur
„Se intende si poco“ (I/11)	Andante cantabile; Allegro assai; Largo; Allegro	flétny, lesní rohy, smyčce, b.c.	3/4; 4/4; 3/4	E dur; e moll
„Voi, che le mie vicende“ (II/3)	?	smyčce, b.c.	4/4	f moll
„Fra l'affetto, e fra la fede“ (II/13)	Tempo di Minuette	flétny, lesní rohy, smyčce, b.c.	3/4	G dur (g moll)
„Odi quel fasto“ (III/7)	Maestoso e staccatto	smyčce, b.c.	3/4	D dur

Tab. č. 8: Přehled árií Scitalceho a jejich vybraných základních hudební parametrů

Máme zde árie v různých tempech, metrech, tóninách i instrumentaci, což podporuje předpoklad, že v tomto případě Rutini nevnímal postavu jako převážně jednodimensionální, s jedním výrazným dominujícím rysem, ale spíše mnohohvrstevnatou, vnitřně, či alespoň dramaticky konfliktní. Absence trubek a výrazně rychlých temp napovídá, že nepůjde o postavu natolik temperamentní a výbušnou, jako je Ircano, zároveň však častá přítomnost jiných dechových nástrojů (lesní rohy, flétny, hoboje) či předepsaných tempových/charakterových označení (maestoso, tempo di minuette, viz dále) dodává jeho áriím majestátnosti a jeho postavě tímto na důležitosti²²³.

Vzhledem k většímu počtu árií této postavy budeme nadále pojednávat pouze o třech nejvýraznějších, které ukazují jeho nejextrémnější polohy. Árie, ve které se Scitalceho citový rozpor projevuje nejvíce, je „Se intende si poco“ (I/11) ze závěru 1. dějství. Jeho zmatek a rozrušení ze setkání se Semiramide můžeme pozorovat již ve „Vorrei spiegar l'affanno“ (I/4), ale v „Se intende si poco“ nedochází pouze k líčení jeho vlastních vnitřních pocitů, nýbrž i k interakci s ostatními postavami. Scitalce si zde dělá prostředníka ze Semiramide: chce po ní, aby vyřídila Tamiri, že ji (Tamiri) miluje, ale nechová se jako správný nápadník, protože má zraněnou duši. Tyto promluvy pak Scitalce prokládá krátkými promluvami stranou, které jsou od předchozí části odděleny prudkým

²²³ a to i oproti Semiramide, která je pouze jednou zobrazena s dechovými nástroji (viz dále)

stříhem do rychlého tempa (viz tab. 6 a obr. 15), kde zlomyslně komentuje Semiramidiny reakce na jeho prvotní sdělení. Jedná se o jednu z mnoha her a slovních „potyček“ mezi těmito postavami, kdy se navzájem snaží si ublížit, aby se tak pomstili tomu druhému za jeho dávné činy (tj. Semiramide za Scitalceho pokus o vraždu, Scitalce za Semiramidinu domnělou nevěru).

Tato árie má zpočátku výrazně zpěvný charakter, daný melodikou Scitalceho partu, který je založen na kantiléně; pravidelnost jeho segmentace navíc vytváří menuetový charakter a elegantní styl. Melodika však zároveň zpodobňuje odhodlaný a sebevědomý projev, čemuž napomáhá zvolený způsob doprovodu, hlavně dublování zpěvního hlasu (obr. 14).



Obr. 14: Počátek zpěvní linky Scitalceho árie „Se intende si poco“ (na slova „se intende si poco che o l'alma piagata“).

Tento úsek má styl věcné promluvy bez emocí. O to více pak vyniknou sžíravé promluvy stranou, kde můžeme pozorovat přerývaný projev ve zpěvní lince i v orchestru (obr. 15). Scitalce zde vědomě trápí Semiramide, když jí takto ukazuje svůj nezájem.

Druhá strofa árie, tj. část B, je pak zhudebněna další hudebně kontrastní plochou (obr. 16): náhlým stříhem do mollového tónorodu, výrazně pomalého tempa (*largo*) a odlišné orchestrální sazby (opakované tóny v osminových notových hodnotách, které postupně posouvají harmonii).



Obr. 15: Prudký „střih“ do rychlého tempa - Scitalceho promluva stranou v jeho árii „Se intende si poco“ (na slova „sospira l’ingrata contenta non e“).



Obr. 16: Úryvek části B Scitalceho árie „Se intende si poco“ (na slova „si fido quest’ alma di te che tutta...“).

V této části Scitalce sděluje Semiramide, jak se trápí z lásky k Tamiri. V kontextu jeho předešlých i následujících promluv to však vypadá, že doopravdy zde vyjevuje své trápení z pocitu dávného podvedení.²²⁴

Na tento pocit Scitalce navazuje i v árii, „Fra l’affetto, e fra la fede“ (II/13), která je primárně zajímavá tím, že ji neobsahuje žádné jiné dochované zhudebnění *Semiramide riconosciuta*.²²⁵ Ostatní verze předkládají árie s podobným vyzněním textu: v původním

²²⁴ Naopak v Gluckovi je Scitalce daleko vyrovnanější. Promluvy stranou nejsou tak vzrušené, spíše dramatické, a část B není nijak trýznivá.

²²⁵ Rutini převzal (možná na podnět zpěváka) její text pravděpodobně z árie stejného názvu od Francesca Maggiorého.

Vinciho zpracování jde o konfrontaci minulosti s přítomností, tedy o téma, které prostupuje Scitalceho úvahami velice zřetelně po celou dobu. V obou případech se v těchto áriích (tj. „Fra l'affetto, e fra la fede“ u Rutiniho a „Passaggier, che su la sponda“ u Vinciho) objevuje motiv strachu a neschopnosti se rozhodnout, co dál. Ve Vinciho árii příměru se vzhledem k metafoře neocitáme ve výrazně osobní rovině; v Rutinim se však setkáváme s daleko hlubším prožíváním vzpomínek na minulost včetně Scitalceho pocitu ukřivdění, že byl podveden a opuštěn. Navíc zde Rutini trochu mění charakter postavy.²²⁶ Hudebně je však tento jeho pocit vyjádřen zcela jinými prostředky, než je tomu u Semiramidiny árie „Tradita sprezzata“, která této Scitalceho árii předchází, a která předkládá čirý výbuch hněvu, pramenícího z odmítnutí a opuštění (viz dále). Z této Scitalceho árie naopak pramení celkový klid a důstojnost, která je dána už označením „tempo di minuette“ (menuet byl vždy spojován s dvorním, tj. důstojným, prostředím - asociuje „a fine manner of living“²²⁷), durovým tónorodem a kantilénou, na které je založena melodická linka (obr. 17).



Obr. 17: Počátek zpěvní linky Scitalceho árie „Fra l'affetto, e fra la fede“.

Hlava tohoto hlavního motivu, která je utvořena z rozloženého kvintakordu G dur s průtahy, však nemá stejné majestátní vyznění jako tomu bylo u rozložených akordů v áriích Ircana. Průtahy totiž narušují důraznost, která vychází z takto utvořené melodiky, a evokují spíše určitou opatrnost a nejistotu. Scitalceho vnitřní nevyrovnanost, i když se navenek snaží působit jinak, se pak projeví při slovech „al mio dolore, ne conforto“, kdy se v bassu continuu (resp. pouze ve violoncellu; cembalo je zde pro zjemnění zvuku opominuto) objevuje sestupná chromatická kvarta pro zdůraznění beznaděje a zoufalství (obr. 18).

To pak dovršuje část B, kde se Scitalceho vnitřní napětí projeví v dramatických bězích v orchestru, jež poté imituje i zpěvní linka (na slovo „spavento“).

Scitalceho vnitřní rozpolcenost je podtržena také častou oscilací mezi durovým a mollovým tónorodem. Jaké má tato technika výhody z kompozičního hlediska zobecňuje

²²⁶ Gluck má na tomto místě text „Non saprei qual doppia voce“, což je stejně jako ve Vinciho případě árie příměru, takže celkové vyznění árie je také hodně abstraktní. Je zde však konkrétně akcentováno téma vzpomínání na minulost, kdy Scitalce velice zřetelně sděluje, jakou hrůzu v něm vyvolává jeho dávný čin. Takto explicitně se Rutiniho Scitalce nikdy nevyjádří.

²²⁷ Allanbrook, s. 33.

McClelland: „Minor inflection of a passage in a major key creates the opportunity to use more dissonant intervals, both melodically and harmonically, but without changing the tonal centre“²²⁸. V této části se tedy také projevuje mj. Rutiniho obliba v (na jeho dobu) bohatosti harmonických progresí.



Obr. 18: Úryvek ze Scitalceho árie „Fra l'affetto, e fra la fede“ (na slova „al mio dolore, ne conforto“).

Tato oscilace mezi durovým a mollovým tónorodem není v Scitalceho áriích neobvyklým jevem; najdeme ji i ve „Voi che le mie vicende“ (II/3), dramatické árii, ve které Scitalce vyjadřuje svůj pocit křivdy nad tím, že byl zajat. Dramatičnost je umocněna rychlými opakovanými tóny v orchestrálních hlasech, zatímco zpěvní linka představuje odhodlaný a rozhodný projev - dikce na jednom tónu, která je poté vystřídána oktavovým skokem nahoru (obr. 19).



Obr. 19: Začátek zpěvní linky Scitalceho árie „Voi che le mie vicende“ (na slova „voi che le mie vicende, voi che i miei torti udite“).

Tento hlavní motiv se velmi nápadně podobá Gluckovu melodickou invenci při zhudebnění této árie (obr. 20):



Obr. 20: Začátek zpěvní linky Scitalceho árie „Voi che le mie vicende“ v Gluckově zpracování.

²²⁸ s. 32.

Volba shodného rytmu pravděpodobně souvisí s metrickou dispozicí verše, kde slova „che le“ jsou jako méně významná logicky potlačena²²⁹ a osmislabičný verš tak lze poměrně symetricky rozdělit do dvoutaktů, v Gluckově zpracování ovšem chybí působivý oktávový skok. Zásadní je však velice rozdílné uchopení orchestrálního doprovodu: zatímco v Rutinim nalezneme již zmíněné rychlé opakované tóny (vypsána tremola), které dodávají árii na dramatičnosti, popř. drobné imitace,²³⁰ Gluck volí staccatovitý charakter doprovodu, který, i přes mollový tónorod árie, evokuje zapojení daleko méně emocí až vylehčenost (srov. s Ircanovou árií „Saper bramate“ v Gluckově podání). I přes podobný typ melodiky v úvodních taktech tedy u obou skladatelů dostáváme jiné celkové vyznění.

Podobnost ve stavbě melodické linky u Glucka a Rutiniho najdeme i v árii „Tradita sprezzata“ (II/12). U této snad nejdramatičtější a nejpůsobivější árie Semiramide z celé opery mnoho skladatelů vycházelo z rétorické dispozice veršů a výrazného metra, jež vedlo k velmi podobnému tvarování úvodní fráze, někdy i celé zpěvní linky této árie Semiramide (obr. 21a-e).



Obr. 21a: Začátek zpěvní linky Semiramidiny árie „Tradita sprezzata“ v Rutiniho zpracování (na slova „tradita, sprezzata, che piango, che parlo“).



Obr. 21b: Začátek zpěvní linky Semiramidiny árie „Tradita sprezzata“ v Gluckově zpracování.



Obr. 21c: Začátek zpěvní linky Semiramidiny árie „Tradita sprezzata“ v Porporově zpracování.



Obr. 21d: Začátek zpěvní linky Semiramidiny árie „Tradita sprezzata“ v Hasseho zpracování.

²²⁹ I Hasseho zpracování používá podobný rytmus, ale zcela jinou melodii. Ostatní dochovaná zhudebnění začátku textu této árie preferují spíše tečkovaný rytmus.

²³⁰ Za zmínku stojí i výrazné zrychlení orchestrálního pohybu vždy na opakování slov „fuggite, si fuggite“.



Obr. 21e: Začátek zpěvní linky Semiramidiny árie „Tradita sprezzata“ v Jommelliho zpracování.

Prerývaná melodika, která je tak typická pro všechna výše zmíněná zpracování koresponduje s vysokým pohnutím emocí, které jsou obsaženy v textu. Časté je taktéž užívání skoků (Rutini a Jommelli) nebo kombinací skoků a kroků (Porpora, Hasse, Gluck). Dramatičnost, jejíž míra je dále dána hlavně celkovým tempem a sazbou orchestrálního doprovodu, podtrhuje i mollový tónorod, který se objevuje ve všech zpracováních.

Tato árie Semiramide je jedním z vrcholů (ne-li úplně tím hlavním) celé opery. Semiramide ji zpívá poté, co je odmítnuta Scitalem, načež Scitalce poté reaguje svým vlastním výstupem (viz již popisovaná árie „Fra l'affetto, e fra la fede“). Pokud skladatel nepřihadí tomuto místu, tj. konec 2. dějství, milenecký duet, pro což se mnoho skladatelů rozhodlo, vzniká porovnáním těchto dvou závěrečných árií i dobrá možnost pro komparaci osobnostních rysů i citů těchto postav. V každém případě však vždy jde o vyhrčenou situaci, což naznačuje i zapojení recitativu accompagnato před touto árií Semiramide u několika skladatelů (např. u Glucka nebo Hasseho zpracování, u Rutiniho nevíme, protože máme k dispozici pouze árie). V této árii dochází k silnému rozrušení hlavní hrdinky: je zde zobrazen Semiramidin výron bolesti a zoufalství. K tomuto účelu vyznění se tedy velice hodí použití krátkých melodických frází, které jsou odděleny pomlčkami, jak můžeme vidět v příkladech výše. Co však také silně ovlivňuje míru dramatičnosti a Semiramidiny rozpolcenosti (a čím se také liší jednotlivá zhudebnění této árie) je samozřejmě orchestrální sazba a harmonie.

Tyto dvě složky se velice liší mj. u Rutiniho a Glucka (obr. 22a,b). Spojitost můžeme najít v instrumentaci - jsou zapojeny pouze smyčce a basso continuo. Stejně však vidíme, že zatímco charakter Rutiniho doprovodu má vzhledem k rychlým opakovaným tónům, ostrým staccatům a harmonické hře s půltóny velice dramatický až „furiózní“ ráz (obr. 22a), Gluck se svými průtahy, tečkovaným rytmem a rychlým střídáním dynamiky z *piana* do *forte* vytváří spíše dojem naléhavosti a prerývanosti sdělení (obr. 22b).



Obr. 22a+b: Začátek Semiramidiny árie „Tradita sprezzata“ v Rutiniho a Gluckově zpracování.



Dokonce i v dílu B používá Rutini charakter doprovodu, který je velice odlišný od Gluckova. V této části, kde se Semiramide opět obrací k sobě a nevěřícně reflektuje své utrpení, se objevuje velký zlom: náhle se ocitáme v klidně plynoucí ploše legatových protihlasů v orchestru v Es dur, zatímco zpěv má opět spíše deklamační linku s repetovanými tóny (obr. 23).²³¹



Obr. 23: Začátek části B Semiramidiny árie „Tradita sprezzata“ (na slova „sentirsi morire dolente e perduta“).

²³¹ Gluck zde používá melodicko-harmonický materiál doprovodu z části A.

Zpěvní part se rozvlíne opět až s posledním dvěma verši („Chi giunge a soffrire | tormento maggior?“), které Rutini zakončí skutečným rétorickým zvoláním, totiž zopakováním zvolání „Chi?“ na osamoceném tónu d². Poté se znovu vrací asi polovina dílu A se svým dramatem. To, že se jedná o hudební vrchol celé opery, naznačuje i Rutiniho zřejmá obliba úvodní melodické fráze této árie – v menší obměně ji totiž použil již v druhé části přede hry této opery (obr. 24).



Obr. 24: Začátek druhé části přede hry k Rutiniho opeře *Semiramide riconosciuta*.

Toto zapojení melodie pozdější árie již do přede hry poukazuje na Rutiniho schopnost dramatického myšlení a navazuje na myšlenky programního záměru přede hry.

Zatímco v árii „Tradita sprezzata“ dochází k postupnému narůstání Semiramidina hněvu, její poslední árie „Fuggi dagli occhi miei“ (III/5), už od úplného začátku představuje čirý výbuch hněvu. Projev už zde není tak rozervaný – melodická linka je kompaktnější (obr. 25). Hluboké pohnutí emocí je však naznačeno velkým množstvím skoků.



Obr. 25: Začátek zpěvní linky Semiramidiny árie „Fuggi dagli occhi miei“.

Po této výbušné ploše přijde o to větší kontrast v části B, kdy Semiramide přemýšlí sama nad sebou v *Largo* a v 6/8 taktu. Metastasio zde velice dobře připravil půdu pro árii o dvou kontrastních afektech, což Rutini dodržuje a výjimečně (v souvislosti s áriemi Semiramide) se rozhoduje pro lyričtější tón. Tento oddíl totiž představuje jediné místo všech árií Semiramide, kde se tato postava dostává do takto zaměřené výrazové roviny; v

žádné z dalších árií – a to ani v těch, kdy je na scéně sama, a nemusí proto předstírat muže a panovníka – se netváří naříkavě a ani nijak neprojevuje svou „ženskou“ slabost.

V jejích áriích však najdeme jasný rozdíl mezi těmi, ve kterých jedná jako „soukromá osoba“ a žena (tj. mluví sama k sobě, nebo k Scitalcemu) a těmi, ve kterých jedná jako panovník (tj. mluví k ostatním postavám). Následující tabulka ukazuje přehled základních hudebních parametrů všech jejích árií, z nichž v prvních dvou vystupuje jako panovník-muž (v tab. 9 označeno modře), v posledních dvou jako city zmítaná, i když silná, žena (v tab. 9 označeno červeně).

Árie	Tempo	Instrumentace	Takt	Tónina
„Non so, se piu t'accendi“ (I/3)	Andante	smyčce, b.c.	4/4	C dur
„Se amor, volete“ (I/13)	Allegro staccato	smyčce, b.c.	3/8	B dur
„Il pastor, se torna aprile“ (II/6)	Maestoso un poco. Andante	flétny, lesní rohy, smyčce, b.c.	3/8	D dur; h moll
„Tradita, sprezzata“ (II/12)	Presto	smyčce, b.c.	2/4	g moll; Es dur
„Fuggi dagli occhi miei“ (III/5)	Presto; Largo; Presto	smyčce, b.c.	4/4; 6/8; 4/4	B dur; g moll; B dur

Tab č. 9: Přehled árií *Semiramide* a jejich vybraných základních hudební parametrů

Třetí árie, „Il pastor se torna aprile“ (II/6, v tab. 9 černě) pak představuje samostatnou kategorii: jedná se totiž o árii průměru s použitím pastorálního stereotypu oper seria. Zde tedy (textově ani hudebně) nejde tolik o vyjádření charakteru/citů postavy, jako o zachycení pastorálního elementu, který „for contemporaries [...] was connected with good taste, clarity of expression, musicality, pathos, tenderness, emotional truth“²³², jak zmiňuje Monelle, a pokračuje, že „Metastasio's dramas are full of pastoral arias, either referring to clichés like the shepherd king („Nasce al bosco in rozza cuna“, in *Ezio*) or simply referring irrelevantly to shepherds and pastoral scenes („Il pastor, se torna aprile“, in *Semiramide*)“²³³. Tato árie, kde *Semiramide* získá pocit, že Scitalce k ní přece jen chová nějaké pozitivní pocity (což jí, psychologicky velmi přesvědčivě, okamžitě zcela rozjasní mysl), však na tomto místě není tak irrelevantní, jak naznačuje Monelle. Vzhledem k

²³² *The Musical Topic*, s. 193.

²³³ *Ibid.*

tomu, že si je vědoma své slabosti i obecnosti tohoto myšlenkově-emocionálního postupu, vyjádří jej (velmi příhodně vzhledem k blízkému vztahu přírodní lyriky a milostných témat v poezii již od starověku) přírodní alegorií. Důležitost tohoto textu je navíc patrná i z toho, že kromě Bianchiho zpracování tuto árii neškrtná/nevyměňuje při svém zhudebnění žádný ze skladatelů, jejichž *Semiramide* (partitury/libreta) jsou dostupné.

Pro pastorální árie jsou kromě již zmíněných textových charakteristik typické i některé hudební parametry. Rutini tyto obvyklé konvence do značné míry dodržuje, ale částečně je přetváří: (1) zachovává osminový takt, ale místo 6/8, který je pro pastorální témata obvyklejší, používá 3/8; (2) do této árie jako jediné zahrnuje i dechové nástroje, resp. flétny a lesní rohy, které se tradičně používají k navození pastorálního charakteru, ale nepoužije je od úplného počátku árie – přidávají se až později, což je poměrně atypické; 3) začátek árie je držen na tónice, tedy prvku, který je spojen s pastorálními elementy, ale nejedná se zde o tónickou prodlevu, kterou hrají zpravidla lesní rohy, ale o delší setrvání na tónické funkci, tj. o prvek, který u Rutiniho vzhledem k jeho oblibě v bohatších harmoniích nikde výrazně nenajdeme²³⁴.

Postupujeme-li dále v retrospektivě popisovaných árií, dostaneme se ke dvěma prvním, ve kterých, jak již bylo zmíněno, *Semiramide* vystupuje v roli panovníka. Tady, ani nikde jinde v celé opeře, však není vyličen žádný z jejích panovnických povinností či činů; její pozice na trůnu je zde tedy důležitá hlavně pro uvědomění si její moci a určité nadvlády nad ostatními postavami. Zatímco ve výše popisovaných áriích se projevovala jako silná žena zmítaná city, nyní popisované první dvě árie jí ukazují v lyričtějším světle („Non so, se piu t'accendi“) a prezentují její laškovné poučování („Se amor volete“).

Árie „Se amor volete“ (I/13), ve které *Semiramide* poučuje Ircana a Mirtea o problémech s láskou, má vylehčený charakter, který je podpořen rychlým tempem a třídobým metrem. Tečkovaný rytmus a způsob konstruování melodické linky její promluvě dodávají až laškovný charakter, který prozrazuje, že se jedná o ženskou postavu.²³⁵



Obr. 26: Začátek zpěvní linky *Semiramidiny* árie „Se amor volete“ (na slova „se amor volete miseri amanti“).

²³⁴ Gluck pastorální prodlevu nedodržuje, ale oproti Rutinimu naopak v této árii ukazuje typickou pastorální jednoduchost.

²³⁵ Árie panovníka by zachycovala úplně odlišnou melodiku.

Na závěr se (retrospektivně) dostáváme až na úplný počátek opery, tj. k árii, která Semiramide představuje divákům. V árii „Non so, se piu t'accendi“ (I/3) Semiramide ze svého panovnického postu promlouvá k Tamiri, snažíc se jí přesvědčit o špatném charakteru Scitalceho. Opět zde můžeme vidět Rutiniho konstrukci melodické linky na základě rozloženého lomeného akordu (obr. 27).



Obr. 27: Začátek melodické linky Semiramidiny árie „Non so, se piu t'accendi“.

Tato melodická linie však nemá úplně stejný efekt, jako tomu bylo u Ircana nebo Scitalceho. Pokud jsme si u Ircana definovali rozložený akord jako typ tzv. „masculine melody“²³⁶, zde musíme konstatovat, že vzhledem ke kratším notovým hodnotám je vyznění této melodie zmírněné. Tento prvek však příznačně koresponduje se Semiramidinou identitou – v převleku za muže se jí i hudebně dostává určitých mužských elementů, ale jiné parametry (viz výše) jí z panovnického/mužského postu sráží „pouze“ na pozici ženy.

Na rozdíl od Scitalceho však Semiramide nemá žádné další výrazněji lyricky laděné árie a vzhledem ke své citové otevřenosti se u ní vyskytuje i více emocionální ambivalence a charakterizačního rozpětí. Proto často působí jako „silnější“ osobnost než Scitalce, který se neustále snaží předstírat vyrovnanost, ale úplně se mu to nedaří; Rutinim zvolené hudební prvky prozrazují, že v tomto pojetí Scitalce nemá tak „powerful status“ jako např. v Hasseho zhudebnění, jak popisuje Ethnersson.²³⁷ Divákovo vnímání jejich charakterů je pak ovlivněno i srovnáním s dalšími postavami. Scitalce se pohybuje někde mezi protipóly Ircana a Mirtea; Semiramide pak při srovnání s Tamiri působí jako velice „silná“ žena.

²³⁶ Monelle, *The Sense of Music*, s. 38.

²³⁷ „It is Scitalce rather than Semiramide who is constructed musically as having powerful status. As with Semiramide, the ambivalent construction of Scitalce is only vaguely indicated through the music. The character is constructed with a musical style that is mainly uniform in melody and rhythm. Scitalce's arias, however, are characterized by magnificence rather than lyrical grace and emotionality. [...] It can be concluded that the music does not represent Semiramide's status as Nino in a traditional manner, as her arias are lyrical and gracious, also in serious situations where she/he expresses authority as a king. It is instead Scitalce who performs a high-ranking status musically, appearing with a magnificent musical style.“ („Music as Mimetic Representation and Performative Act“)

U Semiramide se totiž nejedná o stejnou ženskou charakteristiku jako u Tamiri. Zatímco Tamiri zde po celou operu vyjadřuje pouze svou citovou nerozhodnost, zamilované zmatení a láskyplné nařikání, Semiramide se ve své roli projevuje jako silná žena, která má svůj názor a jde si za svým cílem. Ethnersson tuto rozdílnou charakteristiku definuje na základě rozdělení vášní: „the passions expressed were lamentation, in opera seria often connected to a female character, and anger, a passion connected to an older heroic ideal“²³⁸. Tento rozdíl mezi Semiramide a Tamiri umocňuje i škrť dvou árií Tamiri, který Rutini patrně převzal od Glucka. Ve vyňaté árii „Ei d'amor delira“ (I/12) Tamiri vyjadřuje svůj nesouhlas se Semiramide a v „Tu mi disprezzi“ (II/2) vyjadřuje svůj hněv k Scitalcemu (mluví o něm i k němu), čímž se hodně přibližuje k Semiramide. Záměr pro vídeňské provedení r. 1748, tj. škrtnutí těchto dvou árií, se tedy zdá být jasný - vytvořit mnohem větší kontrast mezi těmito dvěma postavami. Dále se můžeme pouze domnívat, zda tento škrť byl proveden na základě Metastasiovy obliby v kontrastně vyznívajících postavách, nebo se dokonce jednalo o postup motivovaný politicky. Vzhledem k uvedení opery, ve které se vyskytuje žena na trůně, k příležitosti narozenin Marie Terezie, muselo být evidentní, že si publikum bude Semiramide spojovat s jejich panovnicí. Proto bylo pravděpodobně vhodné, aby byla Semiramide vykreslena jako silná a racionální žena, která, ačkoliv zmítaná city, (aby byla zachována zajímavost zápletky), je symbolem ctnosti a spravedlivého uvažování.

²³⁸ *Ibid.*

6. Závěr

Cílem této práce bylo provést čtenáře zpracováním opery seria *Semiramide riconosciuta* Giovanni Marca Rutiniho, která měla premiéru v Praze r. 1752, na stejnojmenné libreto Pietra Metastasia. Tímto zhudebněním Rutini navázal na více než dvacetiletou tradici zhudebňování tohoto libreta nejvýznamnějšími skladateli své doby. Vzhledem k dobové praxi (někdy i velmi výrazně) zkracovat text původních libret pro hudební zpracování ale v každém takto upraveném libretu dochází, ať už z provozně-praktických či uměleckých důvodů, k určitým významovým posunům, které ovlivňují vyznění příběhu a postav, popř. zasahují do celkové dramaturgie a temporytmu opery.

Při porovnávání Rutiniho zpracování s jinými verzemi libreta *Semiramide riconosciuta* bylo zjištěno, že si Rutini libreto neupravoval sám, ale pravděpodobně se velice výrazně inspiroval libretem pro Gluckovo zhudebnění pro Vídeň 1748, tedy verzí, na jejíž podobě se snad podílel i samotný Metastasio! Proto zde vidíme i určité množství stejných změn, které Metastasio posléze zakomponoval do svého přepracování pro Madrid 1753. Tato oblast by si však nadále zasloužila další bádání, a to hlavně z hlediska hlubšího studia metastasiovské literatury a porovnání tohoto přepracování s Metastasiovy dalšími autorskými úpravami v jeho jiných operách. Takto bychom byli schopni tyto úpravy kontextualizovat a lépe proniknout do Metastasiova tvůrčího myšlení.

Bohužel však nedokážeme s přesností odhadnout, do jaké míry se Rutini inspiroval Gluckovým zpracováním i po hudební stránce. Při porovnání jejich árií bylo nalezeno několik podobností (vždy se jedná o kratší motivy a celkové uchopení jednotlivých árií se zdá být spíše rozdílné), ale při práci s Rutiniho recitativy jsme vzhledem k absenci kompletní partitury byli odkázáni pouze na libreto. To však (až na výše naznačený problém) pro nás nebylo tak zásadní, protože význam textu nebývá výrazně ovlivněn deklamačním způsobem melodiky v secco recitativu.²³⁹ Toto libreto obsahuje škrty v monologiích, dialogiích (popř. celých scénách), áriích a scénických poznámkách. Tyto čtyři kategorie si nyní představíme odděleně v rámci shrnutí pravděpodobných důvodů pro tyto škrty a jejich důsledků.

²³⁹ Pokud by došlo k objevu celé partitury, bylo by pro nás nejpřínosnější vědět, jestli (a na kterých místech) Rutini užívá recitativů accompagnato.

Nejmenší zastoupení v míře krácení mají scénické poznámky. Změny v nich nijak neovlivňují charakteristiku postav ani děje, ale podílejí se na celkovém zapůsobení opery. Oproti Zoppisově opeře *Il Vologeso*, kterou Locatelli uvedl v Praze r. 1753, a která podle dobového pramene měla velice bohatou výpravu, byla Rutiniho *Semiramide riconosciuta* pravděpodobně daleko chudší. Omezená výprava, daná finančními možnostmi impresária, však mohla být kompenzována kvalitními zpěváky, což (vzhledem k oblibě účinkujících na Rutiniho premiéře) zřejmě byl případ i této premiéry.

Další možností, jak ztenčit operní rozpočet, je omezení množství účinkujících. To se zdá být i nejpravděpodobnějším důvodem pro Rutiniho škrt celých dvou scén na začátku 3. dějství, kdy se schyluje k velké bitvě. Možný je však i ryze praktický důvod, a to potřeba zkrácení času opery. Jak nepřímo ukazuje dobový pramen, zavedení policejní hodiny nedovolovalo libovolné protažení představení, a tak, vzhledem k výraznému akcentu na árie v opeře seria, byly tyto dvě pouze recitativní scény nejvhodnějším místem k rozsáhlému krácení. Ze stejných důvodů byly pravděpodobně škrtnuty i některé dialogy v recitativních pasážích v průběhu opery.

Motivací pro výrazná krácení v monologích postav se pak kromě výše naznačených příčin zdá být i snaha o zvýšení „akčnosti“ opery. Metastasiův text totiž obsahuje některé hodně rozsáhlé monology, které, pokud nebyly podloženy dostatečnou hereckou akcí²⁴⁰, mohly rozdrobit dějový tah a (zvláště u ne-italského publika, které textu zpravidla úplně nerozumělo) připravit tak představení o divákovu pozornost. Následkem těchto škrtů však trpí Metastasiem hluboce promyšlená psychologická charakteristika jednotlivých postav: Tamiri a Ircano jsou vyličení téměř černobíle, Mirteo neprochází tak velkým vývojem, Scitalce vypadá, že nemá slitování, a také kontrast s antagonistou je zmírněn, protože Sibariho negativní stránka osobnosti je zde v mnoha ohledech potlačena. Největší zásahy do monologů však nalézáme u postavy Semiramide, kvůli čemuž se pak ztrácí její obratná rétorika, která jí v původním libretu přidává na vážnosti a moci. Velký škrt v jejím posledním monologu, který následuje po odhalení její pravé identity, pak zapříčiňuje velkou zkratkovitost výpovědi a poté příliš náhlý konec celé opery (který už v původní libretu působí velice úsečně).

Tato psychologická zploštění však má poté skladatel možnost „dorovnat“, či dokonce posunout vyznění postav svou vlastní interpretací při zhudebnování upraveného

²⁴⁰ O hereckých schopnostech Rutiniho zpěváků však bohužel nic nevíme.

libreta a této možnosti Rutini v áriích hojně využívá. Ircanovu mužnost a smělost, kterou naznačuje libreto, Rutini ještě více podtrhuje melodikou jeho árií a orchestrální sazbou (vč. instrumentace). Jeho hudba však navíc odkrývá i Ircanovu temnou a zlomyslnou stránku, a to v árii „Saper bramate“. Možným vysvětlením pro právě takový způsob zhudebnění sice může být i žádost interpreta o jednu výrazovější árii, ale vzhledem k tomu, že Rutiniho libreto škrtá Ircanovu árii „Tu sei lieto“ s podobným významem, nabízí se spíše vysvětlení ve smyslu kompenzace této Ircanovy charakterizační roviny.

Mirteo, od Metastasia záměrně koncipován výrazně kontrastně k Ircanovi, má sice v Rutinim také rovinu roztouženého milovníka²⁴¹, vzhledem ke škrtnutí tří lyrických árií však tato rovina není natolik akcentována. V árii „In braccio a mille furie“, jejíž vyznění je předznamenáno již textem, je pak Mirteo navíc hudebně zobrazen jako opravdu rozlícený vykonavatel pomsty. Opět je zde však možnost, že tento záměr nebyl dramaturgický, nýbrž přišel ze strany interpreta.

Stejně tak výměna Scitalceho árie „Passeghier, che su la sponda“ za „Fra l'affetto e fra la fede“ se dá být podmíněna interpretem, který si mohl přát árii představující jeho postavu v o něco lepším světle. Rutiniho zhudebnění velice akcentuje Scitalceho rozpolcenost v citové oblasti. Náhlé změny emocí, které předznamenává libreto, Rutini dále umocňuje hudebními prostředky podporující Scitalceho snahu o vyrovnanost a mužnost, které prokládá náhlými změnami harmonií a prudkými disonancemi, vyjadřujícími vnitřní trápení a nejistotu.

Také u postavy Semiramide Rutini zintenzivňuje vnitřní citové pohnutí, i když jinak než u Scitalceho: Semiramide v některých áriích působí důstojně a nadřazeně, v jiných naopak emocionálně frustrovaně, což se projevuje výlevy zoufalství a vzteku. V jejích áriích tedy nenajdeme žádné naříkání o problémech s láskou, i když (i v áriích, kde je v roli panovníka) se stále chová jako žena - hudební prvky zobrazující mužnost jsou zde zjemněny. Rutini ji však zobrazuje jako silnou a důstojnou ženu, což je podpořeno i škrtnutím všech árií Tamiri, které by Semiramidinu důstojnou ženskost mohly zastínit.

Přestože Rutini zachovává některé typické parametry opery seria, z uvedených příkladů je zřejmé, že se ve své opeře *Semiramide riconosciuta* nepohybuje pouze na úrovni zaužívaných schémat, ale je invenční a má smysl pro drama. Jeho originalita se

²⁴¹ Tato charakteristika vzniká míšením různých hudebních faktorů: instrumentace, melodika jeho zpěvní linky, harmonie a práce s disonancemi, včetně oscilace mezi durovým a mollovým tónorodem, atd.

projevuje v zapojení někdy neobvyklých forem árií, ve způsobu práce s textem i ve schopnosti hudebního vyjádření charakterů postav. „[But] Rutini’s operas [still] await detailed study“,²⁴² jak vyjadřují G. Pestelli a R. L. Weaver. Výsledky této práce o Rutiniho opeře *Semiramide riconosciuta* by bylo třeba nadále zasadit do kontextu celého Rutiniho díla, což by mohlo přispět k možnému odhalení dalších typických rysů jeho hudby. Pro větší rozvedení myšlenek o důvodech a důsledcích Rutiniho škrťů by dále bylo žádoucí zasadit tuto operu do hlubšího kontextu pražského divadelního provozu v 50. letech 18. století a podniknout ještě větší sondu do repertoáru zpěváků této premiéry.

²⁴² Pestelli, Giorgio; Weaver, Robert Lamar. „Giovanni Marco Rutini“, *Grove music online*

7. Bibliografie

- Agawu, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Allanbrook, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Balducci, G. *La figura e l'opera di G. M. Rutini*. Firenze, 1964.
- Brown, Bruce Alan „Gluck, Christoph Willibald“. *Grove music online* (dostupné na oxfordmusiconline.com)
- Caplin, William E. „On the Relation of Musical Topoi to Formal Function“, *Eighteenth Century Music* 2 (2005): 113-124.
- Croll, Gerhard; Hauschka, Thomas (eds.). Gluck, Christoph Willibald: *Semiramide riconosciuta* (kritická edice). Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 1994.
- Černý, František. (ed.) *Divadlo v Kotcích 1739-1783*. Praha: Panorama, 1992.
- DelDonna, Anthony R.; a Polzonetti, Pierpaolo (eds.). *The Cambridge Companion to the Eighteenth-century Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Dubská, Gabriela a kol. (ed.). *The Story of Prague Castle*. Prague: Prague Castle Administration, 2003.
- Ethnersson, Johanna. „Music as Mimetic Representation and Performative Act: *Semiramide riconosciuta* and Musical Contruction of Sexuality and Gender“. *STM-Online* vol. 11 (2008)
- Gervasoni, Carlo. *Nuova teoria di musica*. Parma: Blanchon, 1812.
- Grout, Donald. *A Short History of Opera*. New York and London: Columbia University Press, 1947.
- Hálová, Kamila. „Koželuhova operní prvotina na scéně Divadla v Kotcích“, *Hudební věda* 3-4 (2001).
- Hálová, Kamila. *Opera Demofonte Jana Antonína Koželuha* (diplomová práce). Praha: ÚHV FF UK, 1989.
- Helfert, Vladimír. *Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa, 1916.

- Heller, Wendy. „The Queen as King: Refashioning Semiramide for Seicento Venice“. *Cambridge Opera Journal* 5, (1993): 93-114.
- Jakubcová, Alena, Pernerstorfer, Matthias J. et al. *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Praha: Divadelní ústav, 2013.
- Jakubcová, Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. Praha: Divadelní ústav, 2007.
- Jonášová, Milada. „Italští operní skladatelé v Praze“. *Harmonie online* (21. 4. 2009), (dostupné na <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/italsti-operni-skladatele-v-praze.html>)
- Jonášová, Milada. „Semiramide riconosciuta - opera k pražské korunovaci Marie Terezie 1743“. *Barokní Praha - barokní Čechie 1620-1740*. Olga Fejtová (ed.). Praha: Archiv hlavního města Prahy; Scriptorium, 2004
- Kamper, Otakar. *Hudební Praha v XVIII. věku*. Praha: Melantrich, 1936.
- Keefe, Simon P. *The Cambridge History of the Eighteenth-century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Kimbell, David R. B. *Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Klindera, Milan. *Giovanni Marco Rutini: Árie pro housle a soprán A dur s doprovodem* (seminární práce). Praha: ÚHV FF UK, 2004.
- Kneidl, Pravoslav. *Libreta italské opery v 18. století*. Praha: Orbis, 1969.
- Lippmann, Friedrich. „Gluck und Hasse: eine vergleichende Studie über die Melodik in den Ipermestra-Opern beider Komponisten.“ *Die Musikforschung* 2 (2011): 123-130.
- Lühning, Helga. „Metastasio's Semiramide riconosciuta: Die verkleidete Opera seria oder: Die Entdeckung einer Gattung“, *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert: Aspekte der Librettoforschung: ein Tagungsbericht*. Klaus Hortschansky (ed.). Hamburg: K.D. Wagner, 1991.
- Markstrom, Kurt. *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*. New York: Pendragon Press, 2007.
- Marmontel, Jean-Francois. *Essais sur les révolutions de la musique en France*. Le noir, 1777.

- McClelland, Clive. *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century*. Plymouth: Lexington Books, 2012.
- McClymonds, Marita P. (with Hertz, Daniel). „Opera seria“. *Grove music online* (dostupné na oxfordmusiconline.com)
- McClymonds, Marita P. „Opera seria? Opera buffa? Genre and Style as Sign“. *Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Mary Hunter, James Webster (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Mentberger, Václav. *Z deníku Jana Josefa hraběte z Vrtby*. Plzeň: Národopisné museum Plzeňska, 1940.
- Monelle, Raymond. *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Indiana University Press, 2006.
- Monelle, Raymond. „Recitative and Dramaturgy in the dramma per musica“, *Music and Letters* (July 1978).
- Monelle, Raymond. *The Sense of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- Mulsane, I. „Voltaire, Piron et Semiramis“. *La Chronique Musicale: Revue Bimensuelle de L'art Ancien Et Modern*, vol. 4, (1874): 26-30.
- Mauser, Sigfried: „Mozarts melodramatischer Ehrgeiz. Zu einer vernachlässigten Gattung des Sturm und Drang“, *Neue Zeitschrift für Musik* 147 (1986)
- Neville, Don J. „Semiramide in Vienna. Beyond Metastasian metastasis“. *Studien zur Musikwissenschaft* 44 (1995): 113.
- Onorati, Franco. „Dalla Semiramide riconosciuta alla Semiramide in villa: Mito versus parodia“. *Metastasio da Roma all'Europa*. Roma: Fondazione Marco Besso, 1998.
- Pestelli, Giorgio; Weaver, Robert Lamar. „Giovanni Marco Rutini“, *Grove music online* (dostupné na oxfordmusiconline.com)
- Questa, Cesare. *Semiramide redenta: archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodramma*. Urbino: QuattroVenti, 1989.
- Ratner, Leonard. *The Classic Music: expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- Sartori, Claudio. *Il libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Bertola&Locatelli Musica, 1990-1994.
- Schnoebelen, A. *Padre Martini's collection of Letters in Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna*. New York: 1979.

- Strohm, Reinhard. *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Haven and London: Yale University Press, 1997.
- Strohm, Reinhard. *Essays on Händel and Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Teuber, Oscar. *Geschichte des Prager Theaters: Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, vol 1. Prag: K. K. Hofbuchdruckerei A. Haase, 1883.
- Till, Nicolas. *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Vaněk, Jan. *Role Ezia ve stejnojmenné opeře Ch. W. Glucka (1750)* (bakalářská práce). Praha: ÚHV FF UK, 2013.

Příloha č. 1:

Počty árií jednotlivých postav v různých zpracováních libreta *Semiramide riconosciuta*.²⁴³

	Semiramide	Scitalce	Tamiri	Ircano	Mirteo	Sibari	součet
Vinci (Roma 1729)	5	5	5	6	6	3	30
Händel (London 1733)	4	5	5	3	5	3	25
Porpora (Venezia 1729/Napoli 1739)	5	5	5	1/4	6/4	4/3	26
Araja (1731)	5	5	5	5	5	3	28
Lampugnani (Roma 1741)	4 (+1 duet)	3 (+1 duet)	3	4	2	3	19
Jommelli (Torino 1743)	5-6 (cavatina)	5	4	4	4	3	25-26
... (Prag 1743)	4	4	4	4	2	1	18
Gluck (Vienna 1748)	5-6 (cavatina)	5	4	4-5 (cavatina)	4	2	24-26
Hasse (Prag 1746/Dresden 1747)	4/5	4/5	2/4	2/4	4	2	18/24
Galuppi (Milano 1749) - lib.	4	4	3	5	3	3	22
Perez (Roma 1749)	5	5	3	3	4	2	22
... (Vicenza 1749)	4 (+1 duet)	4 (+1 duet)	3	3	3	2	19
Rutini (Prag 1752)	5	5	3	4	3	2	22
Jommelli (Madrid 1753)	4 (+1 duet)	4 (+1 duet)	4	3	3	2	22
Bianchi (Cremona 1753)	5	5	4	5	3	3	25
Hasse (Prag/Varsovia 1760)	5	5	3/4	3/4	3/4	1/3	20/25
Bernasconi (Monaco 1765)	4 (+1 duet)	4 (+1 duet)	5	3	4	2	22
Mysliveček (Alessandria 1767)	4 (+1 duet)	3 (+1 duet)	2	3	2	1	15
Sarti (Venezia 1768)	3 (+1 duet)	3 (+1 duet)	2	3	2	2	15
rozpětí počtu árií	4-6	4-5	2-5	1-6	2-6	1-3	15-30

²⁴³ Pořadí postav v tabulce se řídí pořadím uvedení v libretu. Červenou barvou jsou označeny nejnižší počty árií postavy (zpravidla je tomu tak poměrně k ostatním postavám stejného zpracování), zeleně nejvyšší (tučně je zobrazen ten počet, který - ať už nahoru, nebo dolů - vybočuje); tj. toto jsou položky, které nás posléze budou zajímat u jednotlivých postav.

Příloha č. 2:

Znázornění scén u jednotlivých hudebních zpracování libreta *Semiramide riconosciuta*.
(viz přiložený soubor)